NR · 16 · 1950 — KWIECIEŃ — CENA 200 ZŁ

# ŚWIAT FOTOGRAFII

ZAPISUJCIE SIĘ
NA CZŁONKÓW
POLSKIEGO
TOWARZYSTWA
FOTOGRAFICZNEGO

# ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

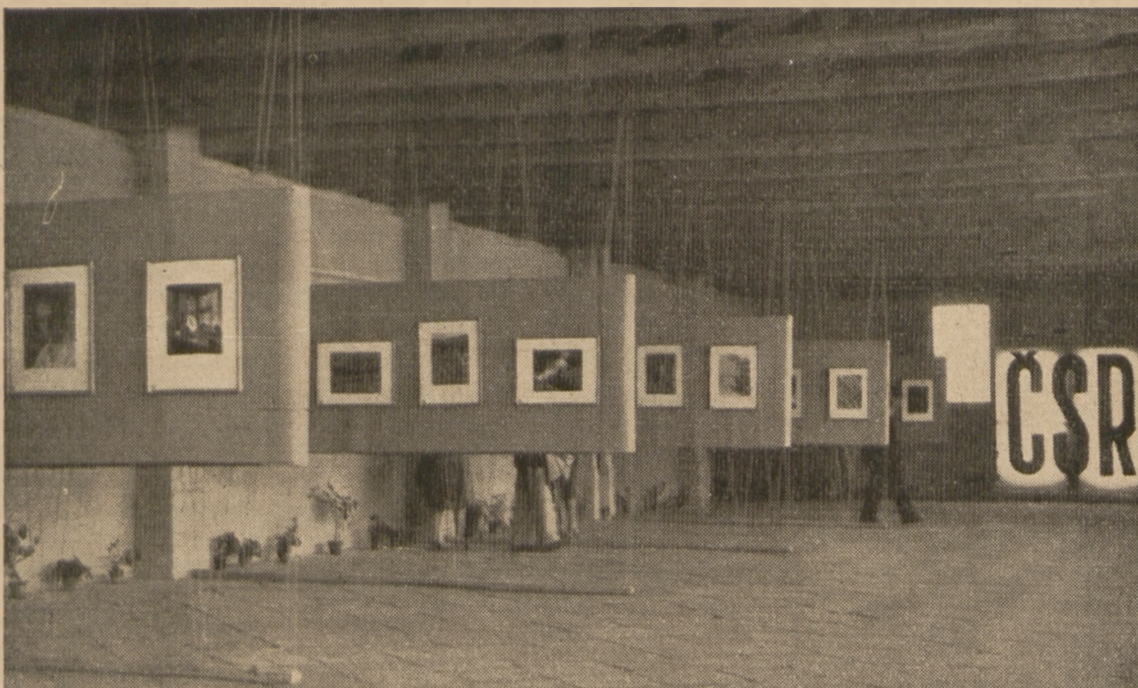
WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK V — KWIECIEŃ 1950 — NUMER 16


SPIS RZECZY






Fragment „Pokazu Fotografiki Czechosłowackiej" na II Festiwalu Plastyki w Sopocie 1949.

Fot. M. Jankowski

PREMIER JÓZEF CYRANKIEWICZ
(Z exposé sejmowego)

# Nowe treści kulturalne

Dużo trudniejsza jest do przeprowadzenia druga połowa zadania — tworzenie nowych treści kulturalnych. Tu konieczny jest wielki wysiłek twórczy artystów. Pisarz, dramaturg, malarz, kompozytor polski stoi wobec niesłychanie dlań ważnego problemu, niemniej ważnego dla całego społeczeństwa. Problemu wniknięcia w istotę zachodzących w Polsce przemian rewolucyjnych, wsłuchania się i wgłębienia w życie mas, tworzących te przemiany, zrozumienia ich dążeń, tęsknot, myśli i przetworzenia tego w dzieło sztuki.

Nie mamy wątpliwości, jaką drogę wybiorą umysły prawdziwe twórcze naszego świata artystycznego. Prawdziwy twórca pójdzie z tymi, którzy tworzą wielkie rzeczy, którzy budują Socjalizm.

My ze swej strony czynimy wszystko, by takiemu twórcy stworzyć właściwe i najlepsze warunki kształtowania swego talentu. Państwo otacza najtroskliwszą opieką twórczość artystyczną. Ministerstwo Kultury zorganizowało w roku ubiegłym szereg konferencji i narad twórczych, które stały się terenem dyskusji i wykuwania nowego oblicza ideologicznego naszej twórczości artystycznej.

Państwo otacza też opieką narastające rzesze nowych twórców kultury. Rozwija się szkolnictwo artystyczne. Rozwija się amatorska twórczość artystyczna. Stwarzamy warunki właściwej selekcji talentów. Chcemy, by powstały w Polsce takie warunki, w których żadna jednostka uzdolniona, a tym bardziej utalentowana, nie zmarnowałaby swych możliwości, by mogła się w pełni rozwijać i tworzyć.

---

BOLESŁAW SICIŃSKI

# 110 lat fotografii

W bieżącym roku upływa 110-ta rocznica wynalezienia fotografii. W roku bowiem 1839 rząd francuski ogłasza wynalazek L. M. Daguerre'a, który pierwszy wykonał fotografię na zasadach zbliżonych do dzisiejszych. Rok ten uznano za datę narodzin fotografii. Rewelacyjny ten wynalazek, jakkolwiek bardzo jeszcze prymitywny i niedoskonały, stworzył w przeciągu 110 lat nową gałąź wiedzy i spowodował powstanie potężnego przemysłu fotograficznego.

Koniec XVIII wieku i wiek XIX były epoką wielkich wynalazków, na tle których zrodziła się fotografia, a przede wszystkim udoskonaliła się.

Przełomową chwilą tego okresu było wynalezienie maszyny parowej w roku 1782 (Watt) a w związku z tym i wynalazek statku parowego w 1807 roku (Fulton) oraz parowozu (1825 r. — Stephenson) i telegrafu (1837 r. — Morse). Były to ważniejsze odkrycia z dziedziny mechanizacji pracy oraz komunikacji. W dziedzinie elektryczności mamy w tym czasie odkrycia Faraday'a, Gauss'a, Ohma, Volty i innych.

Zrozumiałą również rzeczą jest, że przede wszystkim ogromny postęp chemii umożliwił szybki rozwój fotografii. W okresie poprzedzającym jej powstanie pokutowały jeszcze resztki alchemii średniowiecznej, znano bardzo mało pierwiastków, a znane nie były bliżej zbadane. Lavosier, Scheele, Cavendish, Davy, Mendelejew i cały szereg innych uczonych tworzą zręby nowoczesnej chemii, bez której nie do pomyślenia byłby dzisiejszy stan fotografii.

Początki fotografii łączą się ze stopniowym odkrywaniem i poznawaniem związków światłoczułych, a więc przede wszystkim: azotanu, chlorku, bromku i jodku srebra.

Najdawniej znanym z tych związków był azotan srebra ($AgNO_3$ — zwany lapisem albo kamieniem piekielnym — lapis infernalis). W XIII wieku Albert Magnus, alchemik (1199—1280) wspomina o nim, nie wiedząc jednak, że jest to związek światłoczuły. Ten stan rzeczy trwa blisko 400 lat, a alchemia nie potrafi uporządkować zagadnień chemicznych. Jest zresztą prześladowana, a wygłaszanie nowych teorii kończyło sie nie rzadko spaleniem na stosie. Znano w tym czasie niektóre związki chemiczne, jednak według ówczesnego stanu wiedzy istniały tylko 4 pierwiastki, a mianowicie: woda, ogień, powietrze i ziemia.

Rozwój optycznej strony fotografii zapoczątkowuje Levy ben Gerson, który pierwszy poznaje właściwości ciemni optycznej „camera obscura" w r. 1321. Na przełomie XV i XVI wieku genialny Leonardo da Vinci (1452—1519) jakby przeczuwał fotografię, opisując „camera obscura". Stwierdza, że obraz oświetlonego przedmiotu, znajdującego się przed kamerą przechodzi przez mały otworek jednej ściany ciemni i pada odwrócony na tylną ścianę.

Zauważa też, że oko ludzkie w podobny sposób reaguje na przedmioty oświetlone. Ale nikomu nie przychodzi na myśl utrwalenie obrazu, otrzymanego w „camera obscura". Nie potrafiliby

zresztą tego dokonać, gdyż nieznane były wówczas jeszcze materiały światłoczułe, potrzebne do tego.

Konstrukcję ciemni optycznej poprawia w 1559 roku Della Porta w Neapolu. Jego „camera obscura" jest wielkości pokoju i stosuje już soczewkę zbierającą. Daje przedstawienia i opisuje ją jako „Laterna Magica".

W wieku XVII znowu mamy wzmiankę o azotanie srebra. Alchemik Glauber pierwszy spostrzega, że przedmioty nasycone azotanem srebra czernieją pod wływem światła. Sądzi jednak, że przyczynia się do tego w znacznej mierze powietrze i ciepło.

W roku 1727 lekarz niemiecki H. Schulze na podstawie ścisłych naukowych doświadczeń udowodnił, że azotan srebra czernieje pod wpływem światła. Do doświadczeń używał wodnego roztworu azotanu z kredą. Gdy 10 lat później, to jest w roku 1737, Hellot podaje, że także papier nasycony białym azotanem srebra czernieje pod wpływem światła, były już niejako warunki do fotografowania. Znana była ciemnia optyczna oraz materiał światłoczuły. Dopiero jednak w 100 lat później z tych dwóch składników zrodziła się fotografia.

W roku 1757 Beccarius odkrywa światłoczułość chlorku srebra ($AgCl$) i przy pomocy niego kopiuje pisma i rysunki zresztą bez powodzenia.

W roku 1774 Scheele, aptekarz szwedzki, odkrywa chlor, wyodrębniając go, a w trzy lata później zauważa, że papier nasycony $AgCl$ czernieje najwięcej tam, gdzie padają promienie fiołkowe widma słonecznego. Stwierdza także, że czernienie chlorku srebra powstaje pod wpływem światła i polega na tym, że srebro redukuje się, a wolny chlor się wydziela. Odkrywa także, że nienaświetlony biały chlorek srebra rozpuszcza się w amoniaku. Tu poraz pierwszy spotykamy się z możliwością utrwalenia obrazu naświetlonego. Na razie nie umiano tego zastosować, a później odkryto lepiej do tego celu nadający się tiosiarczan sodu.

W roku 1782 Sénebier odkrywa światłoczuły asfalt (żywice) a Vauquelin w roku 1797 chrom oraz kwas chromowy ($H_2CrO_4$ i $H_2Cr_2O7$) oraz światłoczułość chromianów srebra, które zresztą nie znalazły zastosowania w fotografii.

W roku 1801 Ritter stwierdza, że niewidoczne dla oka promienie ultrafioletowe, bardziej działają na chlorek srebra niż promienie fiołkowe.

Wedgwood w roku 1802 próbuje kopiować na papierze i skórze, nasyconych azotanem srebra, niektóre przezroczyste przedmioty jak np. skrzydła owadów, liście itp., naświetlając je jasnym światłem. Podobnie czyni Davy, późniejszy odkrywca jodku srebra, stosując mały słoneczny mikroskop i projektując na papierze chlorosrebrowym.

Żadnemu z nich nie udało się obrazu utrwalić. Nie wiedzieli o odkryciu Scheele'go, względnie nie potrafili zastosować jego wynalazku z przed 25 laty, że amoniak rozpuszcza nienaświetlony chlorek srebra. Seebeck w roku 1810 odkrywa, że papier z wartewką chlorku srebra, poddany działaniu światła rozszczepionego (spektrum) lub też przechodzącego przez kolorowe szkło, po 15—20 minutach przyjmuje kolor tegoż, ale nietrwałe. Kolejno szybko następują dalsze ważne odkrycia w dziedzinie fotografii, przybliżając datę jej powstania.

W roku 1812 aptekarz Courtois odkrywa jod i tego samego roku Wollaston buduje ciemnię optyczną z zastosowaniem soczewki zbierającej wklęsłowypukłej t. j. menisku. Jest to tzw. „monokl" o małej jasności, pozwalający jednak otrzymywać ostre obrazy. Dziś jeszcze najtańsze obiektywy są identycznie budowane.

W roku 1814 uczony angielski Davy (1778—1829) wynalazca lampy górniczej, nazwanej jego imieniem, odkrywca kilku pierwiastków, odkrywa jodek srebra i jego światłoczułość. W roku 1816 Nicéphore (1765—1833) robi odkrycie do dziś stosowanej jednej z technik drukarskich heliografię. Polerowaną płytkę metalową (np. miedzianą) powlekał on cienką warstewką światłoczułego pokostu, poczem kopiował na niej rysunki kreskowe. Naświetlony pokost stawał się twardy, a nie naświetlony rozpuszczał w pewnych olejach. Odkryte tym sposobem części metalowe płyty Niépce wytrawiał kwasami. Otrzymywał w ten sposób płytę drukarską (wklęsłodruk), a sposób jej otrzymywania nazywano heliografią. Obraz na płycie był negatywowy.

W roku 1819 astronom Wiliam Herschel odkrył tiosiarczan sodu i zauważył, że chlorek srebra łatwo się w nim rozpuszcza. Nie przypisywał jednak do tego większej wagi. Dopiero w 20 lat później, w 1839 r., tiosiarczan uznano za najlepszy środek do rozpuszczania, tak chlorku, jak jodku i bromku srebra. Lepszym więc okazał się od amoniaku i jako środek utrwalający pozostał do dnia dzisiejszego.

W roku 1822 znów na widowni ukazuje się Nicéphore Niépce, jako nieoficjalny odkrywca obrazu fotograficznego, najpierw negatywowego a po tym pozytywowego. Postępował w następujący sposób: cynową polerowaną płytkę, powleczoną cienką warstewką światłoczułego asfaltu naświetlał w camera obscura, poczem nienaświetlone miejsca na płycie rozpuszczał w olejach, rozpuszczających asfalt i w ten sposób utrwalał obraz.

Był to obraz negatywowy, ale zasługą Niépca było, że jako pierwszy użył ciemni optycznej do uzyskania obrazu.

Później robił to na płytkach miedzianych i posrebrzanych.

W 1829 roku ulepszył ten sposób, przez użycie jodu, dla zaczerniania na posrebrzanej płytce miejsc, odsłoniętych przez rozpuszczenie nienaświetlonego asfaltu. Po usunięciu asfaltu otrzymywał obraz pozytywowy.

W 1826 r. aptekarz francuski Ballard, (współczesny Pasteur'owi, z którym nawet częściowo współpracował), odkrył brom i światłoczułość

bromku srebra, uzupełniając tym samym komplet najważniejszych, używanych do dziś w fotografii związków światłoczułych.

Jest rzeczą ciekawą, że odkrywcami trzech najważniejszych pierwiastków tj. chloru, jodu i bromu, którch sole srebrowe stanowią trzon materiału światłoczułego używanego w fotografii, byli trzej aptekarze, a więc Scheele, Courtois i Ballard.

Tymczasem na gruncie paryskim pracował malarz o znanym już wówczas nazwisku Louis Jacques Daguerre (1787—1852). Oprócz malarstwa interesował się optyką i otrzymywaniem obrazów przy pomocy światła.

Za poradą i namową optyka Chevaliera, skontaktował się z Nièpce'em, który już wówczas miał swój wynalazek otrzymywania obrazu przy pomocy światłoczułego asfaltu. Obaj zapaleńcy postanowili razem pracować, aby wynalazek ulepszyć i w roku 1829 zakładają nawet oficjalną spółkę dla eksploatacji wynalazku.

Z początku Daguerre niewiele mógł wnieść do spółki, ale oto już w 1831 zawiadamia Nièpce'a, że posrebrzona płytka metalowa po najodowaniu staje się światłoczułą.

W 1833 umiera Nièpce, nie osiągnąwszy dalszych rezultatów ze swą metodą asfaltową, natomiast Daguerre pracuje nad wynalazkiem dalej, przy czym odkrywa, że utajony obraz, można wywołać parą rtęci. W dwa lata później sposób Daguerra był już ostatecznie udoskonalony i 19. 8. 1839 r. rząd francuski zakupuje wynalazek oraz ogłasza go. Datę tę uznano za dzień narodzin fotografii, a obrazy otrzymane sposobem Daguerra, nazwano dagerotypami. Sposób ich otrzymywania był następujący:

Dobrze wypolerowaną i posrebrzoną płytkę miedzianą poddawał działaniu pary jodu w zamkniętej skrzyni, na dnie której było nieco jodu. Podgrzany jod parował, osadzał się na płytce i łącząc się ze srebrem tworzył na niej warstwę światłoczułego jodku srebra. Następnie taką płytkę naświetlano w „camera obscura". Powstały obraz utajony wywoływano działaniem pary rtęci, która osadzała się tylko w miejscach naświetlonych tworząc jasny amalgamat. Utrwalano triosiarczanem sodowym, rozpuszczającym jodek srebra, przez co odsłaniała się srebrna powierzchnia, mająca ciemną barwę. Powstał obraz pozytywowy, który jednak miał tę wadę, że nie można było z niego robić dalszych odbitek. Choć czas naświetlenia wynosił kilkanaście minut, a sam dagerotyp był dość drogi, to jednak na ówczesne czasy był to wynalazek rewelacyjny, został doceniony i nabrał dużego rozgłosu. Był to zresztą duży postęp w stosunku do metody asfaltowej Nièpca, gdyż czas naświetlenia został zredukowany o około 70 razy. Sam Daguerre używał bardzo „ciemnej" kamery o sile światła 1 : 16 i ogniskowej 16 cali. Na marginesie można dodać, że pierwszą osobą, którą fotografował Daguerre był oficer armii francuskiej, polak Warabowski.

Dagerotypia przez przeszło 12 lat święciła swoje tryumfy, aż została wyparta przez mokry sposób kolodionowy.

W tym samym roku, w którym ogłoszony został wynalazek Daguerra, w Anglii Fox Talbot (1800—1877) ogłasza nowy sposób otrzymywania obrazów fotograficznych, tym razem na papierze.

Postępowanie jego było następujące: Papier początkowo chlorosrebrowy, a później bromosrebrowy, nasycony jodkiem potasu, naświetlał w kamerze i wywoływał kwasem gallusowym, a utrwalał w triosiarczanie sodu. Otrzymywał negatyw (papierowy), który jeszcze raz kopiował na pozytyw na papierze chlorosrebrowym. Sposób ten nazwany został talbotypią lub kalotypią, a Talbota uznano jako odkrywcę procesu negatywowo-pozytywowego, który do dziesiaj stosujemy. Prócz tego pierwszy zastosował mokre wywoływanie obrazu utajonego i ugruntował fotograficzne kopiowanie na chlorowym i bromosrebrowym papierze. Daguerre więc i Talbot są ojcami fotografii i im zawdzięczamy powstanie tej nowej gałęzi wiedzy.

Sama fotografia będzie później jeszcze przechodzić różne fazy ewolucji, które w zasadzie nie wiele ją zmienią, raczej ulepszą.

Równolegle z rozwojem strony chemicznej fotografii, rozwijała się także jej strona optyczna tzn. budowa objektywu.

Pierwszym a zarazem najprostszym objektywem był monokl tzn. soczewka wklęsło-wypukła (menisk). Posiadała ona prawie wszystkie wady optyczne, a więc: aberację sferyczną i chromatyczną, komat, artygmatyzm i dystorsję.

Ale już w roku 1812 Wollaston buduje „camera obscura" z podwójnym monoklem tzw. peryskopem.

Zasadniczo objektyw ten nie był pozbawiony wad, ale przy dużej przysłonie (1 : 11 do 1 : 16) błędy te zmniejszały się i dawał obrazy ostre, a przy pełnym otworze obrazy miękkie, wynikające z wad zboczenia sferycznego i chromatycznego. W 1821 roku optyk paryski Chevalier buduje objektyw zwany achromatem, inaczej soczewką krajobrazową. Jak sama nazwa wskazuje, był on pozbawiony zboczenia chromatycznego, a także sferycznego i zbudowany z 2-ch skitowanych soczewek — zbierającej i rozpraszającej. Jednej ze szkła flintowego, a drugiej ze szkła „crown". Przysłona przed objektywem.

Ponieważ jasność jego była mała (średnica objektywu wynosiła 1/15 ogniskowej) nadawał się do jasno oświetlonych obrazów, a więc krajobrazów.

Daguerre używał już achromatu budowy Chevaliera o średnicy 3 cale, przysłoniętego na 1 cal o ogniskowej 16 cali (cal = 2,54 cm).

W 1840 roku wiedeński matematyk Józef Petzval obliczył, a optyk Voigtländer wykonał objektyw dla celów portretowych tzw. objektyw Petzvala o sile światła 1 : 3,2. Ta duża jasność było konieczna ze względu na b. małą czułość

mokrego jodku srebra, wówczas używanego. Był to podwójny, asymetryczny achromat. Przednia para soczewek była skitowana, a tylne 2 miały szparę powietrzną. Przysłona w środku. Do krajobrazu, względnie dużych grup nie nadawał się, natomiast doskonale pracował przy portretach, gdzie nieważne były błędy występujące na brzegach obrazu. Portret był plastyczny i miękki. Rozwartość, kąta widzenia 20—30°. Objektvw ten nie był wolny od astygmatyzmu i przerysowania. Błędy te usunięto dopiero później.

Zostawmy na razie optykę i zobaczymy, jakie postępy czyni fotografia.

W 1843 roku angielski malarz Octavian Hill (1802—1870) pierwszy tworzy portrety fotograficzne przy pomocy talbotypii. Portrety jego, niedościgniene pod względem artystycznym, są tym bardziej godne uwagi, że pracował w trudnych jeszcze ówczesnych warunkach sposobem mokrym, na małoczułym materiale.

Tego samego roku Talbot wykonuje pierwsze powiększenie. Mały kalotyp pozytywowy przy pomocy soczewki powiększa, otrzymując papierowy powiększony negatyw, po czym kopiuje na papierze, otrzymując pozytyw, jako powiększenie.

W 1847 r. Niepce de St. Victor (1805—1870), brat stryjeczny Nicéphore Niepca, wpada na pomysł fotografowania na płycie szklanej. Otrzymuje w ten sposób przejrzysty negatyw, łatwiejszy do kopiowania (Talbot używał papieru jako negatywu). Sposób ten był jeszcze więcej zbliżony do dzisiejszego sposobu fotografowania, a mianowicie:

(dalszy ciąg nastąpi)

JAN SUNDERLAND

# Fotoklub Warszawski 1938/39

## (wspomnienie)

Było nas czternaścioro: Zofia Chomętowska, Marian i Witold Dederkowie, Kazimierz Groniowski, Jan i Krystyna Neumanowie, Fryderyka Olesińska, Janusz Podoski, Tad. Przypkowski, Klemens Składanek, Jerzy Stalony Dobrzański, Jerzy Sznajder, Halina Zaleska i wyżej nadpisany.

Nie mieliśmy statutu ani zarządu, nie byliśmy zarejestrowani. Byt prawny odkładaliśmy na potem. Zbieraliśmy się, aby przez styczność osobistą, wymianę doświadczeń oraz pracę, zbiorowo przemyślaną i ocenianą, doskonalić się w naszej sztuce.



Wystawa „Praca Robotnika i Rolnika“ w Państwowych Zakładach Ursus.

Fot. E. Nasierowski

Z naszych dokonań, czy prób pamiętam jedną. Postanowiliśmy, że wykonamy wszyscy powiększenie z tego samego negatywu. J. Podoski sporządził ze swojego zdjęcia negatywy, po egzemplarzu dla każdego. Był to portret dziewczyny w dużym kapeluszu słomkowym. Po dwóch tygodniach zebraliśmy się znowu. Przybyłem jeden z ostatnich. Zaprowadzono mnie przed dziesięć czy jedenaście obrazów, ustawionych w szeregu i Neumanowie kazali zgadywać autorów. Poznałem czterech. Z pośród powiększeń z jednego negatywu! Co podaję pod rozwagę tych, którzy twierdzą, że w fotografii wszystko robi maszyna, więc indywidualność artystyczna ujawnić się nie może.

Po czym do tych prac przystawiłem swoją. Okazało się, że nieświadomie odwróciłem kompozycję oryginału prawą stroną na lewo. Co z kolei zebrani uznali za znamienne dla mnie ze względu na moją teorię o znaczeniu odwracania kompozycji plastycznej, ogłoszoną później w n-rze 4-tym Świata Fotografii („O kierunku naturalnym ruchu").

Krótko trwało to wszystko: ostatnią zimę i wiosnę przed wojną. Na początku okupacji umarł J. Sfalony-Dobrzański, po tym zginęli: Neuman, Olesińska, Groniowski, Składanek. Nie zdążyliśmy nic zrobić poza krokami wstępnymi. Lecz nawet tak skąpa działalność pozostawiła mi wspomnienie żywej i miłej atmosfery koleżeńskiej, tonu napiętego i optymistycznego, woli artystycznego tworzenia.

---

LEONARD SEMPOLIŃSKI

# Wspomnienie o Janie Bułhaku

Wielkość straty jaką poniósł polski świat fotograficzny, przez tragiczny zgon Jana Bułhaka, nie da się ustalić. Tak, jak nie da się ustalić bólu dziecka po stracie matki, tak jak nie da się ustalić szkód materialnych, które wyrządził hitleryzm.

Ubył wprawdzie tylko jeden człowiek: Jan Bułhak — fotografik, lecz wpływ normalny tego jednego człowieka na życie fotograficzne w Polsce — przerastał tysiące. Dziwny to był wpływ i oddziaływanie, na szerokie rzesze ludzi interesujących się fotografią. Wpływ Bułhaka odczuł każdy z nas, jakby podświadomie. Często spotykałem się ze zdaniem krytycznym, nawet bardzo krytycznym, co do rodzaju sztuki Bułhaka, lecz nie było chyba wypadku, aby ktoś przez zajęcie takiego stanowiska, nie doceniał Bułhaka jako artysty i prawodawcy estetyki fotograficznej.

Zastanawiałem się niejednokrotnie nad tym zjawiskiem, na długo przed osobistym poznaniem wielkiego artysty. Dziwny wpływ Bułhaka, który w swych dziełach potrafił wnikać w najbardziej tajne zakamarki ducha ludzkiego, polegał na umiejętnym dawkowaniu myśli, wyrażonej niezwykle pięknym językiem, zarówno literackim, jak i plastycznym. Żadne napuszone, czy bardzo mądre, lecz zawiłe, wypowiedzi na odwieczne tematy sztuki, nie znajdują tak bezpośredniego oddźwięku — jak proste słowa Bułhaka.

Słowa Bułhaka wnikają głębcko — bo pochodzą z serca i wypływają z przebogatej wrażliwości artystycznej. Widzę to na własnym przykładzie:

Fotografią interesowałem się od dzieciństwa. Była to dla mnie ciekawa i przyjemna zabawka. Tak, jak przeważnie każdy z początkujących amatorów „zdejmowałem" rodzinę, kuzynki, a nawet czasem jakiś „widoczek". Stan taki trwał do czasu kiedy zmuszony ciężkimi warunkami, nie mogłem sobie pozwolić na ukończenie rozpoczętych studiów malarskich.

Tragiczne to były dla mnie chwile. Rozum i obowiązek — swoje, a te „coś" co w środku siedzi — swoje. Rozum — „musiał" zwyciężyć, lecz te „coś", zaczęło z konieczności większą uwagę zwracać na tajemnicze pudełko z matówką...

Może bym i tę „przyjemność" potrafił sobie wytłumaczyć, lecz trzeba nieszczęścia, że wpadły mi w ręce pierwsze publikacje Bułhaka.

Szczere i proste artykuły tak mocno przemówiły do mojego szanownego i „trzeźwego" rozumu, że ten w końcu — musiał trochę ustąpić. Zawarliśmy pewnego rodzaju umowę i odtąd zacząłem żyć podwójnym życiem. Pracowałem dla żołądka, a fotografowałem dla tzw. innych potrzeb...

Tak się zaczęła moja znajomość z nieznanym, dalekim Bułhakiem. Po przeczytaniu zaś, „Fotografiki", „Techniki bromowej", „Estetyki światła", a zwłaszcza „Wędrówek fotografa" i „Mojej Ziemi" — znajomość ta przekształciła się w jednostronną, narazie — przyjaźń.

Wiosna roku 1945. Zmiana pojęć. Budowa nowej Polski — Polski Ludowej, zastanawiamy się z Z. Pękosławskim nad koniecznością odbudowy i przebudowy kulturalnej społeczeństwa. Czy, przypadkiem, do tej odbudowy nie dałoby się wprząc i fotografiki. Debatujemy długo i gorąco. Rozpatrujemy nowe możliwości. Zastanawiamy się czy wieloletnia działalność naszych pionierów-fotografików, działalność artystyczna i publicystyczna — ma pójść na marne? Czy fotografika, słowo „wynalezione" przez Jana Bułhaka, dla określenia fotografii artystycznej, ma

pozostać nadal w cieniu? Niedoceniane nadal, tak jak w czasach przedwojennych? Czy przez pracę i osiągnięcia naszych artystów, fotografika nie udowodniła, że jest jedną z gałęzi sztuk plastycznych? Sztuką, która dzięki swej bezpośredniości, jest łatwo zrozumiałą przez szerokie rzesze społeczeństwa? A zatym, czy fotografika nie może spełnić swej roli w budowie kultury?

Dość szybko doszliśmy do wniosku, że tak. Fotografika jest sztuką plastyczną, i jako taka — winna spełnić swe zadanie społeczne. Po uzgodnieniu stanowiska, zaczęliśmy zastanawiać się nad „techniczną" stroną wykonania naszych gorących zamiarów. Jak to oficjalnie przeprowadzić i jaki wysunąć projekt, co do przyszłych form organizacyjnych życia fotograficznego w Polsce.

I znowu wątpliwości: Czy oprzeć się na przedwojennym systemie organizacyjnym, tj. na reaktywowaniu Fotoklubu Polskiego i różnych luźno chodzących stowarzyszeń miłośników fotografii, czy też wynaleźć inną, bardziej prostą i odpowiadającą strukturze społecznej formę organizacyjną.

Doceniając całkowicie znaczenie b. Fotoklubu Polskiego, jako stowarzyszenia elity fotografików polskich, stowarzyszenia, które było moralną podwaliną całego artystycznego ruchu fotograficznego, doszliśmy do wniosku, że pomimo niewątpliwie dużych zasług, Fotoklub Polski nie zdołał wywalczyć należnego fotografice polskiej stanowiska społecznego.

Fotografik tj. artysta fotograf, był oficjalnie traktowany jak coś pośredniego pomiędzy amatorem, a fotografem zawodowym. Nie posiadał żadnych uprawnień i nie mógł się nawet do uprawianej sztuki — głośno przyznawać.

Zdając sobie sprawę z takiego stanu rzeczy, postanowiliśmy, że najbardziej właściwą formą organizacyjną fotografików polskich — będzie stowarzyszenie o charakterze związkowym. Do związku może należeć każdy fotograf lub amator, którego prace dodatnio zaopiniuje komisja kwalifikacyjna, jako odpowiadające wymogom artystycznym.

Zdanie to podzielał także inż. M. Dederko i Zofia Chomentowska, którzy jakoś w tym czasie zjawili się w Warszawie.

Grono nasze zaczęło się powiększać. Zaczęli ściągać do Warszawy i interesować się ruchem fotograficznym, Dorys, Podoski, Mierzecka, Węcławski i inni.

Nareszcie, ok. lipca 1945 r. przybywa z Wilna Jan Bułhak. Pamiętam tę chwilę jak dzisiaj. Przyszedł z Zofią Chomentowską. Sprawiał wrażenie człowieka nie tyle zmęczonego, czy starego, lecz, powiedziałbym — spłoszonego. Miał w sobie coś z wolnego odyńca, przywiezionego do Warszawy.

Nic w tym dziwnego, Jan Bułhak, cały dorobek swego życia, stracił w czasie działań wojennych. Jaki to był dorobek i czym był dla Bułhaka, mogą to stwierdzić jedynie ci, którzy znali bliżej Mistrza.

Mając na uwadze późny wiek Bułhaka i jego przywiązanie do terenu dotychczasowej działalności, domu, ziemi, pejzażu itd., spodziewałem się normalnych i zupełnie zrozumiałych, starczych ubolewań. Jakież było moje zdumienie, gdy podczas tej pierwszej rozmowy, Bułhak rozwinął szereg projektów na przyszłość, zdając sobie doskonale sprawę z sytuacji politycznej jaka wytworzyła się po ostatniej wojnie. Ani śladu westchnień do powrotu „starych czasów". Pełne politycznej świadomości zdania Bułhaka, wprawiły mnie w podziw. Ostatecznie, człowiekowi w jego wieku, nie należało by się zbytnio dziwić, gdyby nie zdołał pojąć i zrozumieć zaszłych zmian społecznych i terytorialnych. A jednak Bułhak to rozumiał. Rozumiał konieczność dziejową i sprawiedliwość społeczną.

Bułhak, jeszcze się dobrze nie usadowił w Warszawie, a już rozpoczyna swą pracę fotograficzną. Przebywa codziennie dziesiątki kilometrów, błądząc po zburzonej Warszawie i utrwalając jej ruiny na taśmie filmowej. Warszawy prawie nie znał. Nie znał też jej ducha. Lecz jakiś twórczy instynkt, wskazywał mu drogę do jej serca.

Po zapoznaniu się z naszymi projektami organizacyjnymi, Bułhak z pełnym zrozumieniem i entuzjazmem bierze czynny udział w wstępnych pracach. Pomimo ciężkich warunków materialnych i komunikacyjnych, znajduje zawsze chwilę czasu, aby pogawędzić i snuć dalsze projekty nad przyszłym losem umiłowanej fotografiki.

Nie jesteśmy już osamotnieni. Odtąd współpracuje z nami nestor ruchu fotograficznego w Polsce. Człowiek, który swym piórem i obiektywem, wywalczył fotografice należne jej miejsce w rodzinie sztuk plastycznych.

Wkrótce, Bułhak odzyskuje energię, wrodzoną ruchliwość i pracowitość. Rezygnuje ze swej ukochanej kamery 13×18 z teleobiektywem, ba, nawet stara się posiąść arkana leiki.

Zaśmiewamy się wspólnie z jego zdolności opanowania technicznego aparatu. Uczę go ładować film i zakładać kasetki. Nic z tego nie wychodzi. Negatywy z leiki nazywa „pchełkami", które wiecznie skaczą i nie dadzą się złapać. A już zupełnie nie widać, co też tam na nich jest...

Po licznych próbach, lokuje leikę na piecu, a pozostaje przy Rolleifleksie. Wprawdzie, nie jest to jego „trzynastka", lecz coś już na matówce, można zobaczyć.

Rok 1946. Wystawa Ruin Warszawy, Jana Bułhaka, w Muzeum Narodowym...

Wystawa ta, jest wielkim przeżyciem dla Mistrza i dla nas, jego miłośników. Warszawa, stara się jak może, aby uprzyjemnić życie wielkiemu artyście.

Bułhak — jakby odmłodził się. Bierze czynny udział w zebraniu organizacyjnym Polskiego Związku Artystów Fotografików, na którym zostaje jednogłośnie wybrany prezesem.

Później, biegamy razem po różnych instytucjach, załatwiając sprawy legalizacyjne. Idea zaszeregowania fotografiki do grupy sztuk plastycznych zostaje życzliwie przyjęta przez Władze Państwowe. Wkrótce związek zostaje zalegalizowany, a statut zatwierdzony. Zatwierdzony wraz z historycznym paragrafem 4-tym, który mówi: „Członkowie Związku mogą wykonywać wszelkie prace z dziedziny fotografii artystycznej (fotografiki) na prawach wolnych zawodów artystycznych".

Długoletnia walka o uznanie fotografiki — skończona. Fotografika, oficjalnie uzyskuje stanowisko społeczne.

Czyjaż to zasługa? Zasługa, w pierwszym rzędzie tych „partyzantów" rewolucyjnych, do których grona należał Jan Bułhak. Kilka dziesiątków lat musiało upłynąć, aby słuszne argumenty pionierów fotografików, którzy piórem czy obiektywem, nie zdołali jakoś przekonać przedwojennych „czynników miarodajnych", osiągnęli swój cel, znajdując pełne zrozumienie w Polsce Ludowej.

Po zatwierdzeniu Związku, wyłania się druga, niemniej ważna sprawa, wciągnięcia do współpracy szerokich rzesz miłośników fotografii. Znaczenie fotografii amatorskiej, jako środka służącego do podniesienia poziomu estetycznego, a co za tym idzie, i kulturalnego, było tematem wielu rozmów z Bułhakiem. Pożyteczny ten ruch, należało ująć w pewną formę organizacyjną. Przedwojenna działalność wielu stowarzyszeń miłośników fotografii, oparta na indywidualnych statutach, była powodem wielu niedociągnięć. Stowarzyszenia lokalne, nie były w stanie przeprowadzić akcji o znaczeniu ogólnopolskim. Wynikały najrozmaitsze spory, a nawet antagonizmy dzielnicowe. Taki stan rzeczy, nie był do utrzymania w nowych warunkach i zasadniczo różnej strukturze społecznej.

Powstałe po wojnie stowarzyszenia, wykazujące nawet dużą prężność organizacyjną, (Poznań, Lublin), lecz działające w pewnym osamotnieniu, nie mogły być wzorem dla ostatecznej formy organizacyjnej ruchu amatorskiego.

Rozmowy przeprowadzone z tymi stowarzyszeniami, potwierdziły nasze wątpliwości. Wyłonił się projekt zorganizowania zebrania informacyjnego w sprawie znalezienia drogi wyjścia.

Zebranie to, doszło do skutku w dn. 8 lipca 1947 r., na którym przyjęto mój projekt, uzgodniony z Bułhakiem, powołania do życia stowarzyszenia pod nazwą „Polskie Towarzystwo Fotograficzne", o zasięgu ogólnopolskim, oparte na jednolitym statucie, na podstawie którego mogą powstać oddziały PTF związane z Zarządem Głównym PTF, który koordynuje i reprezentuje ogólną działalność stowarzyszenia.

Taka forma organizacyjna, gwarantuje jednolitą strukturę poszczególnych oddziałów, nie dzieli — lecz łączy.

Projekt uzyskał aprobatę większości reprezentantów ruchu fotograficznego. PTF, po zatwierdzeniu, rozwinęło szeroką działalność. Wkrótce powstają oddziały w ośrodkach w których nawet przed wojną życie fotograficzne nie było zorganizowane. Istnieje pewna szlachetna rywalizacja. Konkursy, wystawy, odczyty itp., przyczyniają się do upowszechnienia i uspołecznienia fotografii artystycznej.

Wybaczcie, kochani Czytelnicy, że was zanudzam sprawami organizacyjnymi, lecz pisząc o Janie Bułhaku, nie można tego pominąć.

To, cośmy zorganizowali, jest owocem Jego pracy. Organizatorem ideowym i pierwszym prawodawcą — był Bułhak. Sprawy społeczne, a przede wszystkim organizacja życia fotograficznego w Polsce, zawsze leżały mu na sercu.

*

Po wystawie w Muzeum Narodowym, Bułhak rozpoczyna wielką pracę fotograficzną, opracowania Ziem Odzyskanych. Jeździ po Polsce. Śpi w wagonie, żywi się owocami, chlebem i mlekiem (które zresztą bardzo lubił).

Pamiętam, jak po takim długim objeździe, będąc u mnie na obiedzie, oświadczył, że jest to jego pierwszy obiad „gotowany", od 2-ch tygodni. Opowiadał dużo o Ziemiach Odzyskanych. Zachwycał się bogactwem ziemi i pięknem krajobrazu. Kiedyś, po kieliszku wina, powiedział bardzo ciekawe zdanie, które wiernie odzwierciadlało jego ustosunkowanie się do rzeczywistości:

— Kochany panie Leonardzie, wie pan, że po obejrzeniu tylu cudownych rzeczy na Ziemiach Odzyskanych, uważam, że nie warto wiele łez wylewać nad utraconymi piaseczkami...

Albo, takie oświadczenie:

— Jak zobaczyłem Śląsk z jego przemysłem, hutami, kopalniami, tętnem pracy, zacząłem wnikać w zawarte w nim piękno i nabierać szacunku dla obcego mi dotąd świata.

Proszę pamiętać, że Bułhak miał wtedy 72 lata. Pracował usilnie. Po poznaniu i opracowaniu Ziem Zachodnich, udaje się na Mazury. Zachwyca się jeziorami i lasami. Pomorze, a szczególnie Gdańsk, jest mu bardzo bliski. Może bliższy, niż Warszawa...

Uwijając się po Polsce, przeważnie z Dr. Orłowiczem, gromadzi ponad 8 tysięcy zdjęć o charakterze krajoznawczym. Przepraszam, nie jest to fotografia krajoznawcza! Broń Boże! Bułhak zawsze to określenie prostował:

— To jest fotografia ojczysta, drogi panie!

Fotografię ojczystą „wynalazł" także Bułhak i był jej gorliwym wyznawcą do śmierci.

W chwilach „wolnych od zajęć", Bułhak jeździ znowu po całej Polsce z odczytami i przezroczami. Z nieodzownym plecakiem (wagi około 20 kg), w którym obok poduszeczki służącej

do siedzenia w wagonie kolejowym, znajdowało się mniej więcej, 200 przezroczy szklanych, 50 rolek 6×9, aparat, pewien zapas żywności itp., przebiega, bo nie przechodzi, wiele kilometrów, bez względu na pogodę i porę roku. Noc czy dzień, upał czy mróz — nie zdołały go zatrzymać w domu, o ile gdzieś obiecał wygłosić swój odczyt.

Do Warszawy wpada jak po ogień, pozostawiając synowi całą pracę laboratoryjną i katalogową.

Przy takim tępie pracy i życia, Bułhak zawsze znajduje trochę czasu dla spraw związkowych i społecznych. Dla ilustracji, niechaj posłuży fakt. iż od chwili powstania Związku, raz jeden tylko, nie był na zebraniu zarządu. Punktualny, zawsze gotów do załatwienia każdej sprawy, zawsze interesujący się postępem polskiej fotografiki, nie pomija żadnej wystawy czy konkursu, aby nie wziąć udziału. W całej jego powojennej działalności przebija jakiś dziwny pośpiech i zawziętość. Czyżby przeczuwał rychły swój koniec?

Bułhak, będąc przedstawicielem, bądź co bądź, starszej generacji fotografików, nie zawsze się godził z kierunkami, które zaczęły panować w naszej sztuce w latach 1946—48. Pamiętam wystawę tzw. awangardową. Dłubak, Obrąpalska, ojciec i syn Dederko, ja i jeszcze kilka osób. Kierunki, jakbym je nazwał, eksperymentalne. Zdawało by się, że Bułhak nie ma nic z tym wspólnego. Nieprawda! Bułhak występuje z pracą, która daleko odbiega od jego typowej twórczości. Bułhak nadąża. Mówi:

— Wprawdzie ja tego bardzo nie rozumiem, lecz chcę tylko udowodnić, że i ja takie rzeczy wyczyniać potrafię.

Tutaj zwrot do realizmu w sztuce, zyskuje poklask Bułhaka. Niejednokrotnie mówi:

— Ja, przecież, całe życie nic innego nie robiłem — jak tylko rzeczy realne.

Jest to prawda. Nawet najwcześniejsze jego prace, pozostające pod wpływem Ferdynada Ruszczyca, jego serdecznego przyjaciela, pomimo śladów secesji — są jednakże realne.

Znając bliżej Bułhaka i jego, powiedziałbym, bałwochwalcze umiłowanie słońca, lasów, nieba, a przede wszystkim — ziemi ojczystej, staje się rzeczą zupełnie zrozumiałą, że bliższą mu była sztuka związana z jego światem, światem skłębionych chmur i piękna przyrody, prawdziwym i realnym, aniżeli wyimaginowane i chorobliwe tematy twórcze.

Bułhak był tak bliski ziemi i ludzi, że nawet jego wiara w Boga, była nieco inna. Miłował i wyznawał Boga — na swój sposób. W „Mojej Ziemi", tak pisze:

„Świat — kościołem, las — ołtarzem,
pszczoły — chórem, muchy — wtórem,
słońce złotym trybularzem".

Kościół bardzo cenił i lubił. Oczywiście, pod warunkiem, że był to kościół o wartości architektonicznej i mógłby być tematem jego obrazu.

Modlił się — gdzieindziej:

„Ale zanim jak jesienny
liść, mnie wicher w dal poniesie,
tyś mi bożą jest świątynią,
z tobą płyną moje modły,
ty słoneczny i promienny,
O mój cichy lesie...
Niebu hołd i chwałę czynią
kolumnowe twoje jodły,
twych uroczysk głosy wieszcze
wśród cienistej drżą zadumy,
modlitwami — brzóz twych dreszcze,
organami — sosen szumy.
Z tobą wołam ja w pokorze
Święty Boże...
(„Moja Ziemia")

Wrażliwość Bułhaka na piękno otaczającego nas świata, była tak wielką, że pomimo przywiązania do swych stron rodzinnych, dostrzega to piękno i na terenach do tej pory obcych dla niego. Dostrzega piękno krajobrazu „przemysłowego", dostrzega piękno pracy człowieka.

W setkach zdjęć, które powstały w ostatnim okresie jego życia, widać obok opracowania kompozycyjnego — istotę pracy.

Cieszy się odbudową Warszawy. Z przejęciem opowiada o powstałych nowych budowlach. Całymi dniami uwija się po terenie budowy trasy W—Z. Spotkać go było można wszędzie, gdzie powstawało coś nowego.

Czy robił to wszystko dla chleba? Niezupełnie. Żadna siła nie zatrzymała Bułhaka w domu, gdy wyjrzało słoneczko, a po niebie przesuwały się pełne majestatu chmury i obłoki.

Pracował z niebywałą energią. Jego ruchliwość i tempo pracy, stanowczo nie szły w parze z „siedmioma krzyżykami", które dźwigał na swych barkach.

Pamiętam taki obrazek:

Jesteśmy zaproszeni do Torunia na otwarcie wystawy. Po całonocnej jeździe, jestem już nieco zmęczony. Otwarcie wystawy ma nastąpić o godzinie 12-tej. Otwierać ma Bułhak, lecz jeszcze nie przyjechał z Gdańska, czy Szczecina. Na pięć minut przed otwarciem — Bułhak wpada. Cieszymy się, że zdążył. Mówi, że jechał całą noc w ścisku. Dźwiga, jak zwykle, swój plecak. Pomagam mu go zdjąć... i dosłownie siadam pod jego ciężarem.

Po otwarciu wystawy, gościnni gospodarze proszą na śniadanie. Po tym łazimy godzinami po mieście. Spojrzawszy na zegarek, łapiemy się za głowę: — Przecież prosili na obiad!

Bułhak goni tramwaj, dogania i wskakuje. Ja... — czekam na następny. Obiad, jak to zwykle bywa w Toruniu, przeciąga się do godz. 1-ej w nocy. Ponieważ pociąg do Warszawy mamy coś ok. 3-ej rano, zmęczeni, udajemy się na dwie godziny do hotelu. Piszę „zmęczeni", mając na

myśli siebie i M. Schulza, gdyż Bułhak nie ma najmniejszego zamiaru nawet usiąść. Chodzi po pokoju i rozpoczyna w najlepsze dysputę o wrażeniach z wystawy i sztuce. Mówił na pewno bardzo ładnie i ciekawie, lecz niestety, nic z tego nie pamiętam, bo podobno — bardzo niedyskretnie chrapałem...

Takim był ten starszy pan z bródką!

Powracając do twórczości Bułhaka w okresie powojennym, trzeba stwierdzić, że jego twórczość bardziej skłaniała się do fotografii krajoznawczej, czy, jak sam ją określał: „ojczystej". Wielkie dzieła jego ducha, którymi poruszył całe społeczeństwo fotograficzne — powstały w poprzedniej epoce jego życia. Może niejednemu z nas dziwnym się wydaje, że w ostatnich latach nie wiele widzieliśmy prac rewelacyjnych. Zastanówmy się chwilę, dlaczego tak było.

Wojna, utrata dorobku całego życia, śmierć żony, gwałtowna zmiana ustabilizowanych przez dziesiątki lat warunków życiowych, musiały pozostawić po sobie głęboki ślad. Po rozpoczęciu w Warszawie życia na nowo, Bułhak wprawdzie z niebywałem zapałem i pełnym zrozumieniem bierze się do pracy, lecz trzeba wziąć pod uwagę, z jednej strony wiek profesora, z drugiej zaś, to, że rozpoczyna pracę na nieznanym zupełnie terenie i w zupełnie odmiennych warunkach.

Codzienne troski, konieczność jakiegoś zabezpieczenia sobie i najbliższej rodzinie, warunków materialnych, nie były to rzeczy całkowicie dla niego obojętne. Poza tym, myśl, że jego zbiory w które włożył tyle serca i pracy — bezpowrotnie stracone, była powodem chęci szybkiego nadrobienia ubytku. Pracował wybitnie gorączkowo. Jeśli sobie uprzytomnimy, że w ciągu czterdziestoletniej działalności potrafił Bułhak zgromadzić ok. 20-tu tysięcy zdjęć, a w okresie niespełna 5-cio letnim, tj. od r. 1945 posiadał już w nowym dorobku, 8 tysięcy, widzimy, jak bardzo pracował u schyłku swego życia. Nic dziwnego, że takie tempo pracy w odmiennych warunkach, nie zawsze wpływało dodatnio na tworzenie rzeczy wielkich. Jednakże, najbardziej nawet zajadły krytyk powojennej twórczości Bułhaka, musi przyznać, że podjęta przez niego praca, przyniosła wiele pożytku.

Tworzył szybko, to prawda, lecz nie widziałem żadnego fotogramu, który by nie był rzetelnie skomponowany i nie wyrażał jakiejś realnej myśli. Powojenne prace Bułhaka, spełniły swe społeczne zadanie. Spełniły przez to, że były przystępne dla wszystkich, zrozumiałe i z sercem opowiadały o naszej ojczyźnie. Setki dobrych ilustracji Bułhaka, zamieszczone w książkach czy czasopismach — trafiły do mas, by wzbudzić zainteresowanie i miłość dla kraju.

To była największa zasługa Bułhaka i pod tym kątem należy rozpatrywać jego ostatni okres twórczy.

Bułhak przez swą działalność, zdał egzamin społeczny i wskazał drogę wielu innym.

---

KAZIMIERZ LELEWICZ

# Jan Bułhak — Twórca Fotografiki Polskiej

Całym światem fotograficznym wstrząsnęła wiadomość o zgonie Jana Bułhaka, twórcy fotografii ojczystej, autora, publicysty i działacza społecznego.

Wśród gwiazd, które zabłysły na horyzoncie fotografiki polskiej w ostatnim czterdziestoleciu i blaskiem swym ozłociły ten wspaniały okres jej rozwoju, nazwisko Jana Bułhaka pozostanie na czele, jako wysoki wyraz kultury artystyczno-fotograficznej.

Obdarzony wielkim wrodzonym talentem, potrafił go wysubtelnić i doprowadzić do stadium mistrzostwa. Cechą tego talentu była dążność do ciągłego doskonalenia wewnętrznego daru odczuwania piękna krajobrazu ojczystego.

Organizm impulsywny, żywiołowy, kładący jaskrawe piętno indywidualne na tym co tworzył.

Wobec skończenie doskonałych dzieł Jego sztuki odczuwa się wrażenie zachwytu. Dzieła Jego przemawiają całokształtem włożonych w nie usiłowań, na które składa się talent, praca i harmonijne ustosunkowanie użytych środków w dążności do osiągnięcia zamierzonego celu.

Zachwycamy się Jego utworami, jako artystyczną i estetyczną całością, jako czemś tak doskonałem, że ustępuja na plan dalszy w krytycznym sądzie konieczność podkreślenia talentu jego twórcy, czujemy bowiem, że twórczość ta jest mistrzowska.

Że talent Jana Bułhaka manifestował się wyrazem silnej indywidualności, to pochodziło to stąd, że artysta ten z rozmysłem podporządkowywał istotę wewnętrzną swych aspiracji, dążności do nadania temu co robił, cech skończenie doskonałego dzieła sztuki fotograficznej — sztuki, której podłożem jest harmonia, szlachetność i wdzięk linii, subtelność artystycznego wyrazu.

Dążeniem Jego były obrazy fotograficzne zbudowane na pewną nieśmiertelnie istniejącą modłę rzeczy, doprowadzonych do ostatecznych granic wewnętrznego wysiłku, tj. takich, które sumą zalet zwycięsko wytrzymują najsurowszą analizę.

Prace takie pozostają, gdyż nie mogą na ich wartość oddziaływać ani chwilowe prądy, ani zmieniające się kierunki. W perspektywie lat, w oddaleniu historycznym, potężnieje siła złożonego w nich zasobu czystej idei piękna.

Jako artysta fotograf, Jan Bułhak, ma prawo do nazwy mistrza, był nim bowiem istotnie.

Zmarł w pełni sił żywotnych, u szczytu sławy, w pełni rozrostu swej bogatej w wyniki działalności artystyczno-fotograficznej. Z Jego zgonem opustoszało czołowe miejsce w polskiej sztuce fotograficznej, którą On właśnie, wraz z pionierami, podniósł do znaczenia pierwszorzędnego w kraju i zagranicą.

W Bułhaku, człowiek kojarzy się z artystą nierozdzielnym węzłem. Znając człowieka, rozumiało się wyraz Jego twórczości. Żył sztuką — a w Jego pojęciu sztuka identyfikowała się z pojęciem piękna, a piękno z dobrem, dobro zaś z prawdą... Kochał więc sztukę w jej rozlicznych przejawach.

Jan Bułhak przeszedł przez życie wpatrzony w cel, który sobie zaznaczył już w chwili, gdy stanął na szlaku swej twórczości artystycznej.

Szedł wpatrzony w piękno krajobrazu Polski, którą kochał ponad wszystko.

Twórczość Jana Bułhaka obejmuje długi okres czterdziestu czterech lat, powstaje w wieku dojrzałym, kiedy spojrzenie na otaczający świat jest głębsze i decyduje o charakterze twórczości, o jej rozwoju. Entuzjazmowi artysty i poety towarzyszyła powaga i głębsze zrozumienie zjawisk piękna przyrody.

Nie błyskotki i pospolity efekt, ale barokowy przepych rozsłonecznionej natury pochłaniał Go i widział On wymowę nieba, grożącego burzą, ziemię falującą łanami zbóż, drzewa pochylone wiatrem lub ciszę pejzażu polskiego, utkanego słonecznymi dywanami. Bułhak był poetą. Mógł pisać o tym, co było przed Jego oczyma tak, jak mógł przedstawić to oczom widza w obrazie. Lubował się słowem, pieścił je tak samo, jak swoje obrazy. Czytając opis krajobrazu, widzimy jego dzieła fotograficzne i odwrotnie, oglądając je, przypominamy słowa poety.

Nie można tego rozdzielić i bez tego zrozumieć twórczości Jana Bułhaka. Życie twórcze znakomitego fotografika nie zamyka się w obrazie i słowie pisanem na poetyzowaniu własnych przeżyć. Jego dzieła to duch pionierski, to szeroki krąg promieniowania na otoczenie. Sam chłoniąc wiedzę od swego francuskiego mistrza płk. C. Puyo, rozdaje, narzuca swą indywidualnością, innym własne zdobycze artystyczne.

Zupełny brak wszelkiej zazdrości ułatwiał mu zadanie, przyciągał każdego do siebie szczerością, uczył i wyszukiwał gorliwie każdą iskierkę talentu, aby ją rozdmuchać i ciepłem swem dalej podniecać.

Praca i energia były tak silne, jak zachwyt artystyczny. To razem szybko i trwale zjednało mu przyjaciół, których miał taką niezliczoną ilość i różnorodność. A nie było to bez znaczenia dla propagandy polskiej sztuki fotograficznej.

Olbrzymi dorobek artystyczny ponad 10 tysięcy zdjęć pejzażowych, architektonicznych i etnograficznych z całego kraju, 150 tomów po 50 zdjęć w każdym, stanowiły wielką i niezastąpioną wartość naukową. Zagraniczne wydawnictwa czerpały materiał z tego źródła, pisząc o Polsce. 15 prac. z zakresu fotografiki i krajoznawstwa, wśród nich „Fotografika", „Estetyka Światła" i wspaniałe wydawnictwo poświęcone Ferdynadowi Łuszczycowi art. malarzowi, z którym Bułhak żył w przyjaźni.

Bułhak słowem swym opisuje nietylko malowniczość krajobrazu polskiego, w jego dorobku pisarskim znajdziemy kilka podstawowych dzieł z techniki i estetyki fotograficznej i niezliczoną ilość artykułów w prasie fachowej i ogólnej.

Artykuły i rozdziały każdej jego książki są czytane jak felieton lub powieść, styl ich jędrny, żywy i przekonywujący, a entuzjazm autora udziela się czytelnikowi i porywa go.

W książkach tych znajdziemy ważkie przykazania estetyczne i dosadnią krytykę nieuctwa i wszelkiej brzydoty, a nawet wiele humoru.

„... fotografujcie sercem! Zamykając tymi słowami moją ostatnią już może książkę o fotografice, chciałbym im nadać wagę testamentu, ponieważ wyrażone w nich zasady były treścią mego życia".

Taki jest koniec Bułhakowskiej „Estetyki Światła", która zgodnie z entuzjastycznym temperamtem autora ma mieć charakter wyznania głównych artykułów jego wiary artystycznej i jest apelem do swoich bliskich i dalekich, znanych i nieznanych osobiście mu towarzyszy i przyjaciół fotografiki.

Wyznanie świetne i ważne. Gdy sięgniemy jeszcze po Jego inne dzieła, będziemy mieć o Bułhaku pełne pojęcie jako o poecie i artyście fotografiku.

W czasie walk o Wilno w 1944 r. — zbiory jego — cały dorobek życia pożar zniszczył doszczętnie, spłonął też gotowy rękopis pt. „Pół życia w Wilnie" oraz zbiory prac członków Fotoklubu, którego był prezesem.

Wszystkie te wypadki nie zdołały załamać całkowicie „mocnego człowieka". W lipcu 1945 roku przybył do Warszawy, pozbawiony środków i urządzeń, z nową niesłychaną w tym wieku energią, stanął do pracy dla Polski Ludowej i wykonał cykl zdjęć fotograficznych ilustrujących zniszczenia naszej Stolicy. Efektem tej pracy, była Wystawa w Muzeum Narodowym pt. „Warszawa 1945 r."

Energia Jana Bułhaka wzrastała z każdym dniem przy utrwalaniu zniszczeń, odbudowy i zagospodarowania naszego kraju. Liczba zdjęć wzrosła ponad 7 tysięcy, pozostał nowy rękopis pt. „Fotografia Ojczysta".

Pionierskie wyprawy Bułhaka po Ziemiach Odzyskanych miały cele rozległe. Inwentaryzacja zabytków i śladów polskiej przeszłości, utrwalenie cech krajobrazu, stanu zniszczeń, postępu odbudowy i zagospodarowania miast i osiedli.

W obrazach tego cyklu znalazło najpełniejszy wyraz piękno wielkich przestrzeni Dolnego Śląska, Wybrzeża, Warmii, Mazurów i inne.

Wyprawy te dawały w rezultacie ogromny materiał, interesujący nie tylko krajoznawców ale i historyków oraz ośrodki turystyki i informacji w kraju i zagranicą.

W pracach tych spotykamy znane cechy Jego stylu i temperametu artystycznego.

Całkowitej twórczości i życia Jana Bułhaka nie można ująć w krótkim artykule i dlatego nie wymieniam tu poszczególnych dzieł i nie zajmuję się szczegółowym omawianiem wielkich zasług położonych na polu pracy artystycznej, literackiej, pedagogicznej i społecznej, które należy ująć w specjalnie opracowaną monografię artystyczną, wyrażoną szeregiem wyczerpujących artykułów ludzi najbadziej kompetentnych i bliskich, oraz ilustrowane kilkoma dziesiątkami najcelniejszych Jego utworów plastycznych.

W skromnej swej wypowiedzi, pragnę oddać hołd człowiekowi, którego życie twórcze było pięknym przykładem, tak dla mnie, jak i dla wielu innych pozostałych fotografików i miłośników Jego talentu.

Gdańsk, dn. 26. II. 50 r.

---

LEON LUTYK

# O kierunek nowoczesnej fotografiki

Fotografia artystyczna zawsze szła w ogonie malarstwa i w pierwocinach swego rozwoju zawdzięczała naśladownictwu malarstwa największe osiągnięcia. Przykładem typowych takich osiągnięć w fotografii portretowej — były niedościgniche w doskonałości prace Hilla. A w czasach naszych do tych najwyższych osiągnięć fotografii „malarskiej" należą dzieła belga Missona, u nas zaś trzeba do nich zaliczyć niewątpliwie twórczość naszych klasyków fotografiki: Bułhaka, M. Dederki oraz nieżyjącego Mikolascha. I należy odnosić się z pietyzmem do tego okresu fotografiki — dał on jej b. wiele: wprowadził ją do świątyni sztuk plastycznych, przyciągnął do niej wielu ludzi o dużych możliwościach twórczych, otworzył drogę do badań nad techniką fotograficzną, wyznaczając jej określone cele w postaci dokładnego naśladownictwa różnych technik znanych w malarstwie i grafice.

Lecz — jak zwykle bywa z naśladownictwem — spóźnia się ono nieco za swym pierwowzorem. To też epoka Hilla w fotografice odpowiada epoce Rembrandta w malarstwie. We współczesności też widzimy taką gonitwę, w której fotografika sięga do różnych epok malarstwa — zawsze z przeszłości. Gdy w malarstwie panował już impresjonizm — fotografika tkwiła w naturalizmie, impresjonizm zaś fotograficzny (Missone, Bułhak) króluje w fotografice w czasie, gdy w malarstwie impresjonizm należy już do kierunków dawno przebrzmiałych. A znowu teraz tak zwana „fotografia nowczesna" (Dłubak, Obrąpalscy), usiłując naśladować dość świeże w malarstwie prądy: abstrakcyjonizm, czy surrealizm — wycelowała prosto w epokę „Młodej Polski".

Ale kult dla pięknej przeszłości fotografiki nie może nam wystarczyć, to też nic dziwnego, że gdy ta nowa dziedzina sztuki dostatecznie okrzepła — zaczęła poszukiwać swoich własnych dróg, odnosząc się nieraz z właściwą młodości pogardą do całej „górnej i chmurnej" przeszłości. Nieraz to poszukiwanie własnych dróg wynikało też z zupełnie zdrowych podstaw — dążenia do zaspokojenia potrzeb odbiorców w oparciu o dostępne środki — a więc z realizacji tak zwanego zamówienia społecznego. Z takiego na przykład źródła wyrosły całe nowe dziedziny sztuki fotograficznej: fotoreportaż i fotografia filmowa. Rozwój tych dwóch rodzajów twórczości fotograficznej wprowadził na nowe drogi poszukiwania fotografików w dziedzinie nowych środków wyrazu i nowych elementów kompozycji. Stąd wywodzi się na przykład nowa moda kompozycji z niskiego punktu, którą wprowadziła do nas szkoła „Fotografii Sowieckiej". Stąd wynikły liczne próby wykorzystania zniekształceń perspektywy czyli znanych każdemu fotografowi przerysowań, albo spotęgowania wyrazu tam gdzie chodzi o oddanie wrażenia siły czy ogromu.

U nas przed wojną dążenia do nowych własnych dróg w fotografii spotykały się nie tylko jako podświadome wchodzenie na te drogi dzięki specyficznym warunkom, w jakich pracuje fotografia — ale były i dążenia zupełnie świadome oparte na analizie tych warunków.

Do takich prób świadomych należy zaliczyć zorganizowaną akcję postępowych członków Związków Zawodowych Fotografów we Lwowie w 1936 r., zmierzającą do nadania pracy młodzieży robotniczej nad fotografią charakteru klasowego. Te dążenia doprowadziły do Wystawy Fotografii Robotniczej we Lwowie, która odbyła się pomimo niechętnego ustosunkowania się wszelkich czynników oficjalnych. Znamienne dla tej epoki było skonfiskowanie przez władze na tej wystawie obrazu Bednarczuka p. t. „Ostrze ziemi", którego tematem były ściśnięte w pięści dłonie robotnicze.

Również świadome dążenia do oderwania fotografii od rydwanu malarstwa przejawiły się w pracy Lwowskiego Technickiego Koła Fotografów przy Politechnice Lwowskiej. Znalazły one wyraz w artykułach, publikowanych przez członków Koła w prasie fotograficznej, w treści

specjalnego numeru „Życia Technicznego" poświęconego fotografii, oraz w wielu obrazach wysyłanych na wystawy i konkursy, próbujących wykazać, że nie tylko naśladownictwo malarstwa może prowadzić fotografię na Parnas. Bunt młodych ośrodków fotograficznych przeciwko więzom, narzucanym przez kryteria malarskie w fotografice z jednej strony, a wielki rozwój materiałów fotograficznych, w szczególności zaś doskonałych papierów bromowych z drugiej — doprowadziły do zmierzchu tzw. „technik szlachetnych", które w fotografii „malarskiej" święciły przez długie lata triumfu, dając obrazy tak trudne do odróżnienia od prac malarskich i graficznych, że doprowadzało to do zakładów wśród nawet dosyć obeznanych z technikami malarskimi widzów.

Już przed wojną technika bromowa dzięki doskonałym powierzchniom papierów dawała artyście swobodę interpretacji negatywu nie gorszą niż bromolej, przetłok czy guma.

Największa rewelacja zaszła jednak nie w technice, ale w temacie obrazu fotografii artystycznej. W czasach „malarskich" do fotografii artystycznej były dopuszczone zasadniczo tylko te tematy, które przyjęły się już w malarstwie — a nawet tematyka była w porównaniu z malarstwem zwężona. Klasyczny krajobraz, portret lub martwa natura — oto były tematy fotografii o walorach artystycznych — innym tematom odmawiano możności interpretacji artystycznej z góry przypisując je do fotografii dokumentarnej. Teraz wchodzą nowe tematy — życie robotnika, praca człowieka i maszyny — te tematy przyniosła najpierw młoda fotografika radziecka. Dalej: ruch, sport i życie chwytane na gorącym uczynku w kompozycję artystyczną — wtargnęły do sztuki fotograficznej poprzez reportaż artystyczny i kino. A potem przyszło i zrozumienie, że nawet podział na fotografię artystyczną i dokumentarną nie wiele ma sensu — boć przecie i dokument można zrobić artystycznie.

A kolor? — Ten coraz śmielej wchodzi jako wartościowy czynnik obrazu fotograficznego. Już nie tylko przez pigment wielobarwny, przetłok czy wielobarwną gumę — ale i przez kolorowy brom. Nie mamy tu jeszcze wielkich osiągnięć — twierdzę nawet w filmie barwnym. Ja sam nie widziałem jeszcze dobrego filmu kolorowego. Ale wiem na pewno, że taki film jest możliwy. Technika już na to pozwala i jeżeli go nie ma — to głównie dlatego, że nie nauczyliśmy się jeszcze kompozycji kolorów, która jest główną podstawą malarstwa kolorowego. My ograniczamy się dotąd w fotografice do ślepego kopiowania barwnej natury, na wzór malarstwa naturalistycznego, ale brak nam swobody artystycznego przetwarzania barwy, co w kinomatografii jest dużo trudniejsze niż w malarstwie.

Udoskonalenia techniki fotograficznej — zarówno od strony aparatu i jego optyki, jak i od strony materiału negatywowego i pozytywowego oraz związanych z tym chemikalii — dały nam możność wprowadzenia fotografii dużo głębiej w życie codzienne, niż to miały możność zrobić inne sztuki plastyczne. Dlatego w żadnej gałęzi sztuki nie mamy możności tak zespolić się z życiem, jak właśnie w fotografice. Odzwierciedlać życie, wyobrażać jego przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, dawać wyraz sile, szybkości i dynamice przeżyć, organizować piękno istniejące w przyrodzie w stanie elementarnym — oto zadanie godne sztuk plastycznych, a najłatwiejsze do zrealizowania przez fotografikę. Stąd ten rodzaj sztuki nadaje się najbardziej do tych zadań, jakie stawia sztuce nowoczesnej ustrój socjalistyczny — aby służyła człowiekowi, jego życiu i walce.

Realizm socjalistyczny — oto wyraz kierunku ideowego sztuki, który nadaje się najlepiej do dzisiejszej naszej nowej rzeczywistości. Przed wojną nasze nieśmiałe jeszcze próby wysuwania tego kierunku dały już poważne osiągnięcia — wystąpiło to jeszcze przed realizacją myśli socjalistycznej na innych polach. Teraz gdy w życiu społecznym i państwowym zasady socjalizmu mają pełne prawo obywatelstwa — w sztuce winny dominować. Sztuka, wyrastająca z życia i tętniąca życiem, najlepiej toruje nowe piękne drogi nowemu pięknemu człowiekowi.

---

LEONARD SEMPOLIŃSKI

# Zagadnienia fotografiki

Nie ulega wątpliwości, że rodzaj techniki obranej przez artystę plastyka dla wyrażenia swej wizji twórczej, ma duży wpływ na ostateczny wynik jego pracy.

Zależność od materiału-tworzywa, jego właściwości statycznej i możliwości obróbki, zmusza artystę do takiej formy sztuki, aby gotowe dzieło stanowiło zgodną całość: myśli, treści i tworzywa (koloru czy bryły). Innymi słowy, twórca musi się liczyć z właściwościami materiału, którego ma zamiar użyć do wypowiedzenia swej myśli plastycznej.

Rzeźbiarz chcąc oddać np. zachód słońca nad jeziorem, nie będzie w stanie tego wyrazić w swej sztuce, gdyż jego tworzywem jest bryła. Natomiast malarz nie będzie mógł oddać swej wizji tam, gdzie wchodzi w rachubę trzeci wymiar w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Grafik, rozporządzając ubogą gamą kolorów, może pokusić się o pewne pozorne wyrażenie tegoż zachodu słońca, przez umiejętne wykorzystanie walorów. Lecz tenże grafik, jeśli jest biegłym rysownikiem, może bardziej prawdziwie, używając jedynie ołówka, oddać ruch i życie. Ołówek nie posiada wprawdzie cennych właściwości kamienia czy farby-koloru, lecz za to posiada duże możliwości techniczne do szybkiego przekazywania koncepcji twórczej. Zdolny karykaturzysta może oddać więcej prawdy i wyrazu w szkicu sporządzonym w czasie kilkunastu sekund, aniżeli kiepski malarz, który całymi miesiącami usilnie pracuje aby to samo wydobyć. Oczywiście, pamięć plastyczna odgrywa w tym wypadku dużą rolę.

W odróżnieniu od „starych" technik plastycznych, fotografik posługuje się cudownym przyrządem, który pozwala na błyskawiczne zatrzymanie w czasie, obrazu zjawisk, życia i sytuacji. Jego materiałem-tworzywem jest światło. Światło z całą przebogatą gamą koloru, waloru i szybkości.

Ta odrębna właściwość technicznego środka wypowiedzenia się w obrazie plastycznym, winna decydować o dziele sztuki osiągniętym przy zastosowaniu tej techniki. Artysta plastyk posługując się kamerą fotograficzną, winien swą koncepcję plastyczną przeżywać w ułamku sekundy. To jest w momencie naciśnięcia spustu migawki. W odróżnieniu od swych kolegów malarzy, rzeźbiarzy i grafików, myśl kompozycyjna i wizja plastyczna, winny całkowicie dojrzeć w czasie bardzo krótkim, tj. przed stworzeniem dzieła.

Dobry fotografik, rozporządzając przyrządem zdolnym do wyrażenia sytuacji plastycznej, która w rzeczywistości trwa tylko kilka sekund, winien cały swój wysiłek twórczy skierować na poszukiwania i wyłowienia z otaczającego nas życia, takiej sytuacji plastycznej, którą pragnie utrwalić w swym obrazie. Na tym polega istotna wartość fotografiki jako sztuki. Przeżycie artystyczne w chwili utrwalania obrazu, stanowi o wartości fotograficznej dzieła. Artysta-fotograf jeśli pragnie przy pomocy techniki fotograficznej wyrazić przeżycia twórcze, musi ściśle współdziałać z jej możliwościami technicznymi i nauczyć się tworzyć z materiału tak nieuchwytnego jakim jest światło i czas. Oczywiście, cały proces późniejszej obróbki fotogramu, polegający na utrwaleniu wizji z zachowaniem jej wyrazu artystycznego, pozostaje nie bez wpływu na ostateczny wynik pracy.

Otóż, przy tej ostatecznej obróbce fotogramu, popełniamy często zasadnicze błędy. Twórca który nie zdaje sobie dostatecznie sprawy z istoty fotografiki jako sztuki o specjalnych właściwościach, zaczyna poprawiać i „ulepszać" swój obraz, według zasad malarstwa czy grafiki. Usuwa, lub dodaje chmury, „poprawia" światła, maże, skrobie, drapie itd. Podejrzane te operacje nazywa „obróbką indywidualną", która jest jakoby niezbędna dla ostatecznego wyrażenia przeżyć artystycznych. Tak rozumując, fotografik nawet nie zauważy, że wychodzi poza ramy, które obowiązują obraz fotograficzny. Spreparowane różnymi sposobami dzieło, wprawdzie może pretendować do nazwy obrazu plastycznego. lecz zatraca swój specyficzny charakter dzieła fotograficznego. Przestaje być fotografią, a staje się jakąś dziwną i zupełnie nie zrozumiałą, pretensjonalną namiastką malarstwa czy grafiki. Fotogram taki przypomina brzoskwinię starannie umytą i wytartą nawet bardzo czystą ściereczką — lecz przez te zabiegi pozbawioną apetycznego puszku...

Przykłady tak pojętej sztuki widać najlepiej w fotografii portretowej. Rzeczywisty fotografik będzie tak długo „męczył" osobę portretowaną, dopóki model nie pozbędzie się sztucznej miny i przez grubą powłokę pozy, wyłoni się kawałek duszy ludzkiej... Wtedy naciska spust migawki.

Foto-malarz — odwrotnie. Jemu wystarczy powierzchowne podobieństwo otrzymane na negatywie. Otrzymany szkic fotograficzny poddaje najrozmaitszym zabiegom technicznym, aby nadać portretowi tzw. indywidualne opracowanie. Byłoby to zupełnie na miejscu, gdyby fotograf był jednocześnie dobrym malarzem i opracowywał portret mając przed oczyma człowieka. Obróbka zaoczna, choćby miała dać nadzwyczajne efekty, nie jest w stanie oddać prawdy portretu.

Najwyższy czas aby artysta-fotograf zdał sobie sprawę z odrębności techniki fotograficznej od technik malarskich czy graficznych, i, że ta właśnie technika pozwala na zupełnie inne, fotograficzne, wypowiedzenie się.

Prawdziwa sztuka fotograficzna polega w pierwszym rzędzie na umiejętności odtworzenia w obrazie plastycznym takiego wycinka rzeczywistości, przetrawionego przez indywidualność twórczą, na który artysta chciałby zwrócić uwagę odbiorcy. Wszelkie zabiegi techniczne związane z utrwaleniem dzieła, muszą być tak umiejętnie zastosowane, aby obraz nie zatracił charakteru fotograficznego.

Fotografika oddając rzeczywistość, jest sztuką czysto realistyczną. Żadne urojone obrazy, które powstają w wyobraźni artysty — nie dadzą się utrwalić przy pomocy fotografii. Na to już nie ma rady. Tutaj mają przewagę malarz czy grafik. Nawet najbardziej śmiałe i ekscentryczne obrazy fotograficzne, przedstawiają pewne wycinki rzeczywistego życia. A skoro przedstawiają świat istniejący, realny — nie można je zaliczyć do bezdusznego formalizmu.

Nieprawdopodobne bogactwo treści, linii, waloru i kształtów, które nas otacza, bez względu na ich wymiary, daje przebogaty materiał twórczy dla fotografika.

Bezduszność obiektywu fotograficznego, nasuwa wprawdzie wiele zastrzeżeń, lecz w takim samym stopniu „bezduszne" są farby, pendzle, bryły kamienia i szereg innych środków technicznych służących plastyce. Lecz ta pozorna bezduszność, przestanie nią być, jeśli artysta włoży w swoją pracę... kawałek duszy.

MIECZYSŁAW WALLIS

# Autoportrety fotograficzne

Fotografia dała nam może nawet więcej niż przyrzekła. Mówiła o wizerunkach — poczyniła odkrycia, zapowiadała podobizny — stała się objawieniem nowych dążeń. Odsłoniła człowiekowi coś z niego samego, ukazując go wtedy, gdy ruchy jego są szybsze niż zdolność postrzegania wzroku... Przyrzekała tylko prawdę — dała nam piękno.

Robert de la Sizeranne[1]

Gardzić fotografią, ponieważ nie może ona dać tego, co osiągnęli El Greco, lub Rembrandt, lub Tintoretto, to tak, jak odrzucać naukę dlatego, że jej obraz świata nie daje się porównać z wizjami Plotyna lub mitami Indusów. Wartość fotografii polega właśnie na tym, że zdobyła ona inną i zupełnie różną sferę rzeczywistości. Fotografia nadaje pozór trwałości temu, co przemijające i efemeryczne; fotografia — i być może, że tylko ona — może się uporać i przedstawiać w sposób dorównany skomplikowane, w różny sposób powiązane ze sobą aspekty naszego współczesnego otoczenia.

Lewis Mumford[2]

W ciągu stu lat swego istnienia fotografia artystyczna „fotografika",[3] obdarzyła nas nowym widzeniem świata. Ukazała nam w rzeczach naszego powszedniego otoczenia cuda piękna, których dotąd nie dostrzegaliśmy, obok których przechodziliśmy mimo. Wydobyła z rzeczywistości widzialnej nową poezję świateł i cieni, blasków i refleksów. Utrwaliła uchodzące nam dotąd błyskawiczne ruchy ciała i przelotne wyrazy twarzy. Pokazała nam z nieprześcignioną precyzją i ostrością misterną strukturę powierzchni, „własności fakturowe" włosów, skóry, tkanin. Nauczyła nas widzieć świat w sposób bardziej jasny, dokładny, „rzeczowy".

## TECHNIKA AUTOPORTRETU FOTOGRAFICZNEGO

Fotografik, usiłujący przełożyć cały świat na mowę pięknych plam jasnych i ciemnych, zapragnął w końcu ująć przy pomocy kamery również samego siebie.

Tutaj wszakże spotkał się z trudnością następującą:

Abym mógł sfotografować samego siebie, odległość między kamerą, a mną musi wynosić więcej niż długość mojej wyciągniętej przed siebie ręki. Nie mogę przeto sfotografować siebie, trzymając kamerę przed sobą w ręce lub nawet opierając ją w zasięgu mej ręki na statywie.

Trudność tę można jednak, jak się okazało, obejść dwojako.

Po pierwsze przez zastosowanie pewnych przyrządów pomocniczych, które pozwalają na powiększenie odległości pomiędzy kamerą a mną, mianowicie samowyzwalcza lub wyzwalcza na odległość o długości od pół do trzech metrów. Ustawiam wtedy na odpowiednim tle krzesło i przed nim w odległości mniej więcej półtora metra kamerę. Następnie nastawiam kamerę na krzesło i przygotowuję ją do zdjęcia, po czym siadam na krześle, biorę do ręki wyzwalacz na odległość i zdejmuję samego siebie. Jeśli zaś mam samowyzwalacz, uruchamiam go i siedząc na krześle oczekuję chwili zdjęcia.

Po wtóre, przez sfotografowanie samego siebie w lustrze. Zdjęcie takie mogę wykonać zarówno opierając kamerę na statywie, jak z wolnej ręki. W zależności od sposobu ustawienia kamery wyjdzie ona na zdjęciu lub nie. Często ze zdjęcia, na którym jest kamera, mogę, wycinając odpowiednią jego część, otrzymać zdjęcie, na którym nie ma kamery. Ale nieraz urok zdjęcia samego siebie w lustrze polega właśnie na tym, że jestem na nim wraz z kamerą, w trakcie fotografowania samego siebie.

Każdy widok w lustrze jest odwrócony. Zdjęcie samego siebie w lustrze daje mi przeto również widok odwrócony. Ażeby otrzymać na fotografii widok zwrócony we właściwym kierunku, muszę odbić lub powiększyć negatyw w przeciwnym kierunku, innymi słowy muszę uzyskać odwrócenie odwrócenia.[4]

Autoportretem fotografika N. w szerszym znaczeniu będzie również zdjęcie twarzy lub całej postaci fotografika N., które zostało wprawdzie wykonane przez kogoś innego (wykonane w tym sensie, że ktoś inny nacisnął na wyzwalacz), ale którego koncepcja jest własnością fotografa N.

## SWOISTE MOŻLIWOŚCI AUTOPORTRETU FOTOGRAFICZNEGO

Przy pomocy kamery fotografik może z nieprześcignioną precyzją i rzeczywistością ująć krajobraz lub, jeszcze lepiej, rzeźbę własnej głowy, jej góry i doliny, jej garby i jamy, jej leje i kanały, oraz subtelną strukturę powierzchni okrywającej ją skóry i włosów.

Technika fotograficzna nadaje się dalej do tworzenia różnych osobliwych wizerunków samego siebie.

Przy pomocy samowyzwalacza lub wyzwalacza na odległość fotografik może fotografować siebie wraz ze swym odbiciem w lustrze: powstają w ten sposób nieraz zdjęcia pełne uroku, ukazujące tę samą głowę i postać z dwóch różnych punktów widzenia.[5]

Może on również, nawet bez pomocy jakichś przyborów pomocniczych fotografować cień swej postaci i może, przy pomocy samowyzwalacza lub wyzwalacza na odległość, fotografować cień własnej głowy z profilu, rzucony na odpowiednie jasne tło, innymi słowy otrzymać na drodze fotograficznej własną sylwetkę.[6]

Fotografika, podobnie jak film, może w sposób śmiały posługiwać się wycinkiem. Dotyczy to również autoportretu fotograficznego. Fotografik w swym autoportrecie może ograniczyć się do jakiegoś pomysłowo wykrojonego, szczególnie uderzającego fragmentu twarzy, np. do pasa środkowego z oczami i nosem.[7]

Fotografik może wreszcie fotografować odbicia własnej powierzchowności w błyszczących krzywych powierzchniach, np. kul szklanych lub powyginanych w różny sposób blach metalowych, odbicia cudacznie zniekształcające — rozciągające, poszerzające lub wydłużające twarz i postać. Powstaje wtedy — autokarykatura fotograficzna.[8]

Ostatnio fotografia barwna (ściślej fotografia w barwach pstrych) otwiera nowe możliwości również dla autoportretu fotograficznego.

### AUTOPORTRET FOTOGRAFICZNY A AUTOPORTRET MALARSKI, RZEŹBIARSKI LUB GRAFICZNY

Metody, którymi posługują się z jednej strony malarz, rzeźbiarz, lub rytownik, z drugiej strony fotografik, wykonując swe portrety własne, są różne i różny jest charakter tworzonych przez nich dzieł. Ale podłoże psychiczne, z którego te dzieła wyrastają, jest podobne i podobne są czynniki, od których zależy ostatecznie ich wartość.

Niekiedy autoportret fotograficzny jest, podobnie jak autoportret malarski, uprawiany w celach ćwiczebnych. O. Maudry, autor książki *Pstryknij samego siebie*, zaleca fotografowanie samego siebie jako wyborny sposób wprawiania się w sztuce portretu fotograficznego. „Gdy jesteśmy sami sobie modelem, możemy najlepiej wyrazić przy pomocy fotografii to, co chcemy. Wielu adeptów portretu fotograficznego po pierwszych próbach, z konieczności nieudanych, rezygnowało... z dalszej pracy w tej dziedzinie. Doświadczenia zebrane w zaciszu własnego pokoju na zdjęciach samego siebie szkolą spojrzenie fotograficzne, wysubtelniają technikę i wyrabiają potrzebną pewność".[9]

Przeważnie jednak fotografik, podobnie jak malarz, rzeźbiarz lub rytownik, tworzy swój portret własny po to, by utrwalić swe rysy lub poznać lepiej samego siebie.

I tak jak wartość autoportretu malarskiego lub rzeźbiarskiego zależy nie tylko od opracowania strony technicznej tych sztuk, ale również od wrażliwości na kształty, plany i linie, na charakter i wyraz twarzy, na podstawę i gest, od umiejętności wyboru właściwszego tworzywa, formatu, punktu widzenia, oświetlenia: podobnie wartość autoportretu fotograficznego zależy w znacznej mierze od tychże czynników.

### AUTOPORTRETY FOTOGRAFIKÓW POLSKICH

Mimo swych wielorakich swoistych możliwości autoportret fotograficzny, jak dotąd, nie pociągał zbytnio fotografików polskich. Możemy tu przytoczyć zaledwie parę nazwisk.

Janusz Podoski, uczeń Tadeusza Pruszkowskiego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych i członek „Bractwa św. Łukasza", przedstawiał siebie nie tylko przy pomocy środków malarskich, ale również przy pomocy środków fotograficznych. Zarówno w swych autoportretach fotograficznych jak w swych autoportretach malarskich ulega ona przy tym urokowi Rembrandta, lubuje się w silnych kontrastach świateł i cieni, każe swej twarzy tajemniczo wyłaniać się z mroku.

Antoni Wieczorek (czynny przed r. 1939 w Zakopanem, zginął w czasie wojny) sfotografował siebie w postawie siedzącej, w stroju sportowym wyzyskując znakomicie wartości fakturowe użytych w tym stroju tkanin wełnianych. Na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w r. 1929 Bertold Schenkelbach z Drohobycza wystawił swój autoportret (bromolej). Autoportret Jana Sunderlanda, tęgiego fotografika i subtelnego esseisty, był reprodukowany w czasopiśmie fotograficznym w roku 1931. Kilka interesujących autoportretów fotograficznych wykonał około r. 1942 Władysław Ocetkiewicz (Kazimierz Dolny).

### PRZYPISY

1. Cyt. J. Bułhak, Estetyka światła. Zasady fotografiki. Wilno 1936, 218.
2. Lewis Mumford, Technics and Civilisation. New York 1934, 339.
3. Termin „fotografika" został, jak wiadomo, wprowadzony przez Jana Bułhaka.
4. Informacje te czerpię z książeczki: O. Maudry, Knipse dich selbst! (Der Fotorat. Nr 27). Halle (S), Wilhelm Knapp, 1939. Książeczka ta zawiera wyczerpujące, ilustrowane z wieloma reprodukcjami wskazówki, jak fotografować samego siebie. Wśród ilustracyj znajdują się również reprodukcje autoportretów szeregu fotografików niemieckich.
5. Por. O. Maudry, op. cit. 24—25.
6. Por. O. Maudry, op. cit. 26—29.
7. Jako przykład może tutaj służyć autoportret fotograficzny Karola Teodora Gremmlera (repr.: O. Maudry, op. cit., 38).
8. Por. O. Maudry, op. cit., 33—36.
9. O. Maudry, op. cit., 37.

Chciałbym podziękować w tym miejscu p. mec. Janowi Sunderlandowi, który był tak łaskaw przejrzeć te uwagi i zbierał dla mnie informacje o autoportretach grafików polskich.



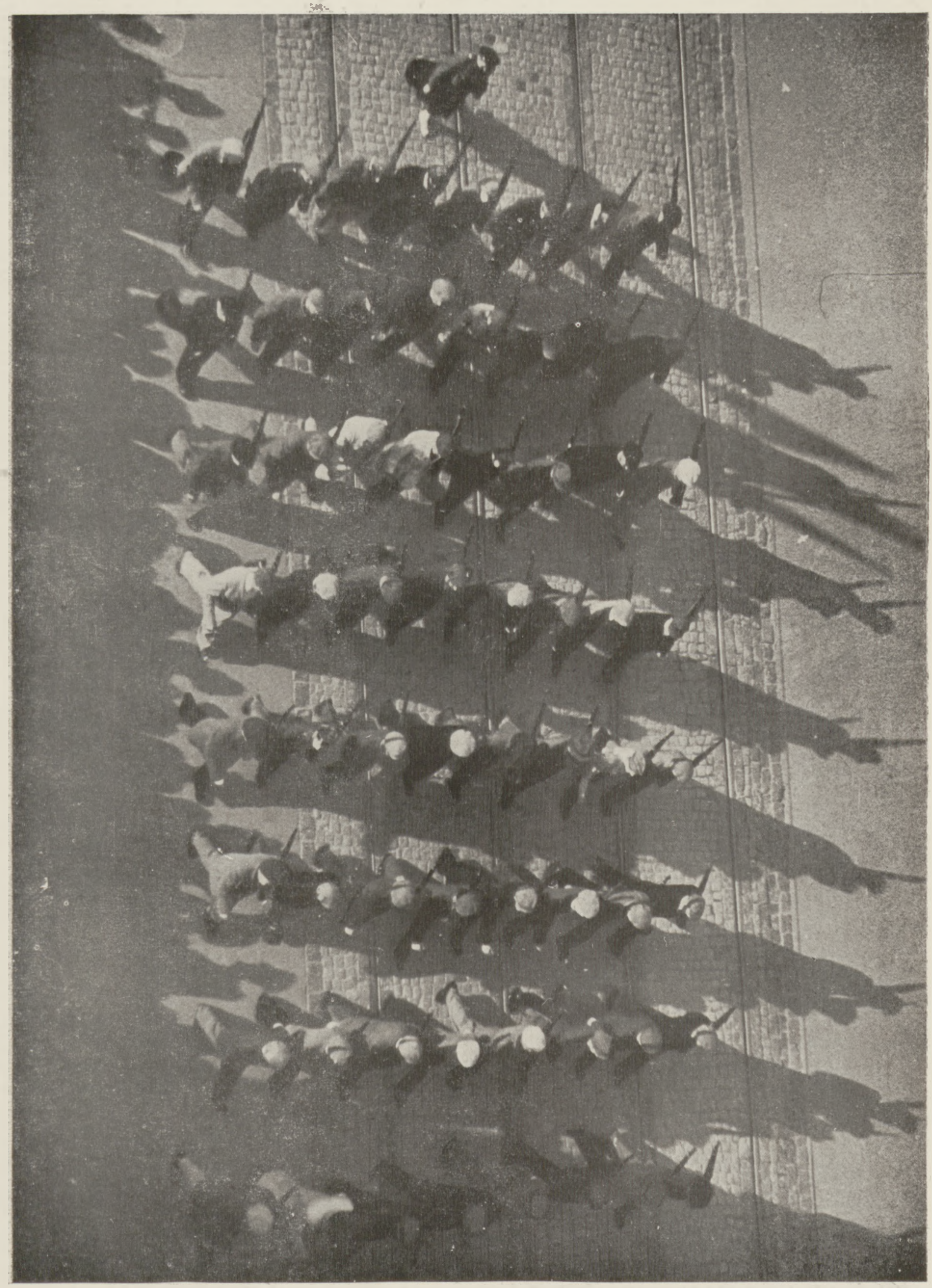
Wojciech Kondracki
Warszawa

Odbudowa Warszawy
brom



Henryk Hermanowicz
Kraków

Poranek na trasie W—Z
brom



Leonard Sempoliński
Warszawa

Fragment pochodu
brom



Zygmunt Wdowiński
Warszawa

Odbudowa Warszawy
brom

JAN SUNDERLAND

# Z dziedziny D-E-F Fotografiki: zagadnienie barwy

1.

Barwa dla plastyka jest jak kobieta dla młodzieńca*) pokusą, celem, przedmiotem ubóstwiania, najwyższą nagrodą, przyczyną upadku.

Barwa — to żywość, bogactwo, radość, rozmaitość, najsubtelniejsze i najmocniejsze osiągnięcia piękna i wyrazu. I barwa — to nieład, pstrokacizna, jazgot plastyczny, najbardziej rozpaczliwe paskudztwo.

Barwa pociąga prawie każdego plastyka. U fotografika lata rozwiązywania zagadnień konturu, światłocienia, równowagi walorowej prowadzą zwykle do pragnienia by rozszerzyć używane środki wypowiadania się, zmierzyć się z nowymi trudnościami, odnowić swoje oblicze — to własne oblicze, do którego się jest najbardziej przywiązanym — to mianowicie, które się ujawnia w dziele sztuki: by wyładować wreszcie to napięcie, jakie barwa, w milionach przejawów, stwarza we wrażliwości człowieka, urodzonego artystą.

Toteż gdy, prędzej czy później, fotografia kolorowa stanie się i u nas technicznie możliwa, zajmą się nią nie tylko ci (przeważnie naiwni), którzy w kolorze upatrywać będą środek, by zwiększyć podobieństwo obrazka do rzeczywistości, lecz także artyści rzeczywiści i potencjalni. Nie od rzeczy tedy będzie naszkicować o fotografii kolorowej kilka uwag, ewentualnie przestróg. Bardzo pobieżnie, bardzo ogólnikowo.

2.

Przystępując do fotografii klasycznej, jednobarwnej, trzeba się nauczyć widzieć jednobarwnie: widzieć tylko walory Ta reedukacja wzroku jest bardzo gruntowna. Gdy patrząc na temat widzimy świat odbarwiony, czarno-szaro-biały, dopiero wtedy komponujemy świadomie obraz fotograficzny; dopiero po osiągnięciu tej zdobyczy pstrykacz może stać się artystą.

Zabierając się do fotografii kolorowej, musimy dokonać odwrotnego przeszkolenia wzroku: nauczyć się widzieć kolor, odczuwać wyraz plamy czerwonej, żółtej, niebieskiej, smak kolorów łamanych, zestawień i przejść.

A że skala barw fotogramu barwnego jest znacznie mniejsza od skali barw w naturze — tak jak się dzieje z walorem w fotografii czarnobiałej — patrząc więc należy dyskontować tę różnicę i tłumaczyć kolor widziany rzeczywiście na kolor, na jaki stać technikę, którą rozporządzamy. Kwestia to doświadczenia, oczywiście.

Znaczenie tego momentu korektywu techniczno-materiałowego będzie się zresztą zmniejszać w miarę doskonalenia się techniki błony i papieru kolorowego.

W obecnym jej stanie wypada zaznaczyć pewną sprawę szczególnie ważną. Oto w zasadzie komponowanie „na kolor" nie znajduje się w koniecznej sprzeczności z komponowaniem „na walor", „na światłocień". Dzieje sztuki znają wielu doskonałych malarzy, tworzących kompozycje malarskie, w których oba te czynniki — czy oba te punkty widzenia — odgrywają doniosłą rolę: Tintoretto, El Greco, Rembrandt, Goya, Podkowiński...

Ale w dzisiejszym stanie fotografii barwnej koloru z walorem pogodzić się nie da. Jeżeli się wybierze czas zdjęcia właściwy dla świateł, to cienie będą mocno przeczernione, praktycznie nie zróżniczkowane na kolory, lecz prawie jednostajnie brudne. Wydobycie koloru w cieniach da światła poczerwienione, szablonowe, bez wyrazu. Więc trzeba się zdecydować: albo kompozycja światłocieniowa — to nie sięgajmy do fotografii barwnej, albo fotografia barwna — wtedy wyłączmy światłocień (bierzmy za temat płaszczyzny oświetlone mniej więcej jednolicie). W fotograficznej kompozycji barwnej nie można (dziś jeszcze) iść śladami Rembrandta; można natomiast kształtować swoją wizję na Monet'cie i Matissie. W pejzażu monochromowym najpiękniejsze jest oświetlenie boczne, w barwnym — słońce za plecami.

Druga sprawa. Nieostrość konturów w gamie szarej jest miła dla oka i stwarza złudzenie wibracji atmosfery: w pewnych warunkach sugeruje pewną skalę odległości. Nieostrość w kolorze wywołuje mieszanie się barw sąsiadujących z sobą płaszczyzn w sposób przypadkowy, wytwarzający odcienie też przypadkowe, sprawiające tylko kłopot tej instynktownej interpretacji, jakiej podlega każde doznanie zmysłowe (wzrokowe, dźwiękowe itd.). Tego należy unikać.

3.

Obraz barwny winien być barwnie *skonstruowany*. Innymi słowy — jego koloryt winien być zorganizowany, zhierarchizowany: winien tworzyć całość, jedność. Jeśli tej nie ma, obraz jest pstry, bezładny, nieartystyczny. Odpycha, zamiast — przyciągać.

Sprawdzian jednolitości barwnej obrazu otrzymuje się, jeśli się nań rzuci okiem na krótką chwilę. Jeśli obraz jest dobrze skomponowany pod względem kolorytu, to pozostanie świadomość jednego koloru (najwyżej dwóch, jeżeli te dwa tworzą zespół harmonijny). Może to być w istocie barwa jakiejś plamy, stosunkowo nieznacznej przestrzennie w całości, ale dzięki hierarchii barw ta właśnie plama sprawia największe wrażenie. Tak np. „Batory" Matejki — choć Matejko nie był kolorystą w całkowitym znaczeniu słowa — jest złocisto-żółty. Pamiętam pewien widok Wenecji pędzla Canaletta, sprawiający wrażenie panowania czerwieni (hierarchicznego, nie przestrzennego) choć największą powierzchnię pokrywa w nim kolor szaro-błękitny,

a czerwoną plamkę reprezentują tylko cynobrowe w światłach spodenki gondoliera na pierwszym planie.

Czerwony kolor należy w ogóle do najmocniejszych, i należy go używać ostrożnie. Przytoczę drugie wspomnienie: zapatrzyłem się — było to na moście Poniatowskiego — na jadący wóz. Na dużej zielonej skrzyni siedział woźnica w jasnobrązowym płaszczu, takiej samej czapce i czerwonym krawacie. Widok był bardzo harmonijny: mała plamka czerwieni doskonale równoważyła wielkie plamy zieleni i piaskowego brązu.

Ciekawy przykład jednolitości wrażenia wbrew wielkości przestrzeganych składników barwnych zawiera określenie „kolor pawi". Etymologicznie znaczy ono to samo, co ‚kolor pawia". Tymczasem upierzenie pawia jest wyjątkowo różnobarwne: są tam pióra i piórka pomarańczowo-brązowe, żółte, miedziane, czarne, białe, ale „pawi kolor" — to ta ciemna szafirowa zieleń, którą „pawie oko" przyciąga wzrok na skutek idealnej konstrukcji kolorystycznej pawia, gdzie „oka" panują hierarchicznie dzięki współdziałaniu kilku czynników:

a) okrągłej formy, która nie prowadzi wzroku nigdzie na zewnątrz,
b) mocnego waloru tonalnego, podkreślonego przez znacznie jaśniejsze tony otaczające jedocześnie,
c) podkreślenie intensywnie chłodnego niebiesko-zielonego kolorytu „oka" przez otoczenie kontrastującymi z nim ciepłymi kolorami uzupełniającymi: czerwonawo-pomarańczowym i złoto-pomarańczowym.

4.

Czy widziałeś, Szanowny Czytelniku, małą reprodukcję kolorową dużego obrazu? Hołd pruski Matejki, albo Ucztę Veronesa na pocztówce np. Jeżeli mogłeś porównać jedno z drugim, to nie wątpię, że uderzyło cię zatracenie w małym formacie wszelkiej szlachetności kompozycji oryginalnej. Gdy zespół barwny, oparty na założeniu harmonii wynikającej z rozłożenia pewnych plam na określonej płaszczyźnie, zostanie stłoczony na przestrzeni znacznie mniejszej, harmonia ginie: kolory się rozpierają, robią łokciami, krzyczą. Oto jeszcze jeden efekt, który należy zdyskontować, komponując fotografię barwną. Im mniejszy obraz, tym bardziej trzeba się zatrzymywać na tematach o szerokich płaszczyznach barwnych. Klomb różnokolorowych kwiatów jest tematem bardzo niebezpiecznym.

I jeszcze jedno zagadnienie.

Koloryt może być dla danego tematu odpowiedni lub nie. Obraz może kolorystycznie ładny, ale koloryt jego może osłabiać wrażenie, jakie sprawia treść anegdotyczna, albo budzić nastrój odmienny od tego, jaki chce wywołać twórca. Tego artysta winien unikać. Należy zdawać sobie sprawę z nastroju, jaki się chce wywołać, i zastanowić się nad środkami kolorystycznymi, jakie go wzmogą a co najmniej nie osłabią.

Oczywiście, zagadnienie nie powstaje, jeżeli fotografik pragnie po prostu utrwalić motyw spostrzeżony, lecz nie dający się przetworzyć, np. pejzaż lub architekturę. Ale istnieją tematy, które można kształtować w wysokim stopniu. Martwa natura np. jest nie tylko kombinacją przedmiotów, ale przede wszystkim barw. Zastąpienie jabłka czerwonego zielonym, dodanie jednej róży do bukietu — może całkowicie zmienić gamę i nastrój obrazu. Ale martwa natura rzadko się oznacza nastrojem, wynikającym z jej treści przedmiotowej, więc zwykle dobór kolorów jest pod tym względem nieszkodliwy. Lecz jeśli martwa natura kojarzy się z jakąś treścią, jeśli doborem przedmiotów ma wywoływać nastrój — gama barwna nie będzie obojętna.

Gdzie jednak zagadnienie może nabrać szczególnej ostrości, to w portrecie. Najcenniejszą cechą dobrego portretu jest jego prawda psychologiczna (choćby fikcyjna, np. portret modela, ucharakteryzowanego na Don Kiszota, aktor w roli jakiejś postaci historycznej, itd.). Każda prawda psychologiczna ma swój nastrój. I tu umiejętny dobór kolorów i ich takie czy inne sharmonizowanie mogą zdziałać cuda w kierunku bądź pogłębienia, podkreślenia nastroju, bądź zniszczenia go. Nawet w najprostszym portrecie kolor i ton krawata, sukni, akcesoriów, tła — kolor każdego szczegółu kompozycji jest ważnym czynnikiem, decydującym o sensie całości — nie tylko o jego estetyce. Kolor może stwarzać nastrój spokojny lub burzliwy, pogodny lub melancholijny, wzniosły lub trywialny itd.

Na zakończenie — parę przykładów. Można by je czerpać tysiącami — ze słodyczy barw, z których Fra Angelico tworzył swoje dziecięco ufne, nadziemsko pogodne rozmodlenia, z przepychu tych, z jakich Veronese i Rubens budowali swoje uczty i tryumfy. Ale ograniczę się do dwóch: ujemnego i dodatniego.

Ruiny nie są tematem radosnym. Nawet gdy chodzi o takie, które znamy li tylko w tej postaci — o jakieś odwieczne zwaliska zapomnianych budowli. Najlepsi malarze ruin — Panini, Henri Robert — oddają je w gamie ciemnej, ponurej. Otóż na jednym z ostatnich salonów malarskich figurował motyw z ruin wojennych Warszawy — kościół św. Aleksandra na Placu Trzech Krzyży — w słodkich, rozkosznych kolorkach: jasne, różowe ściany, błękitne niebo . . . rzadki przykład zupełnego niezrozumienia roli kolorytu w obrazie, sprawiający wrażenie fałszu i ckliwości.

A przykładem może najpiękniejszego zestrojenia kolorytu z nastrojem, jaki pamiętam, jest obraz induskiego malarza Abanindro Tath Tagore'a, brata poety Rabindranatha Tagore. Tytuł: „Umierający wielbłąd". Widzimy go z profilu na klęczkach, jeszcze nie leżącego, lecz z pyskiem już bezsilnie opuszczonym na ziemię . . . na ziemię pustyni, ogarniętej pomarańczowym światłem zachodu — i cały obraz składa się z pozio-

mych, podłużnych pasów pomarańczowych, piaskowo-żółtych, purpurowych, wśród których dominuje pas stropu nieba nad samą spaloną pustynią; czerwony gorący, gasnący... Jak spopielony żar gra dyskretnie kilka szaro-błękitnych cieni na dogorywającym, zrezygnowanym zwierzęciu... i jedna, tragicznie harmonijna gorąca gama barwna przechodzi przez całą kompozycję, jak jednym tchnieniem zdaje się płynąć, gdzieś poza ziemię i atmosferę, unosząc z sobą bezgłośnie światło dnia i światło życia w bezkres, w nieskończoność nieznaną, w wielką niewiadomą...

JULIA STABROWSKA

# Uwagi o fotografii barwnej

Wynalazek tzw. fotografii w kolorach naturalnych budzi duże zainteresowanie i znajduje coraz większe zastosowanie przede wszystkim w fotografii dokumentarnej do celów naukowych i oświatowych, ale także w filmie rozrywkowym; kinematografia radziecka na przykład posługuje się tym wynalazkiem nietylko w krótkometrażówkach popularyzujących osiągnięcia naukowe, ale i w filmach długometrażowych.

Lecz nawet wielcy zwolennicy fotografii kolorowej stwierdzają, że wykonanym dziś obrazom, tak fotografiom jak filmom, daleko jeszcze do oddania wiernego obrazu natury, takiej jaką widzimy okiem; wyrażają oni natomiast wiarę, że coraz dalsze doskonalenia techniczne osiągnie w końcu zadawalające wyniki. Sądzę, że się mylą, gdyż sprawa nie przedstawia się tak prosto, ponieważ niedoskonałość wyprodukowanych technicznie obrazów kolorowych polega nie na niedoskonałości technicznej metody, lecz na różnicy pomiędzy maszyną i człowiekiem, istotą żywą, obdarzoną psychiką.

Właściwie osiągnięcie fotografii w tzw. kolorach naturalnych jest niemożliwe. Czemu? Ponieważ widzenie przez człowieka świata w kolorach jest przeżyciem, zjawiskiem psychofizycznym, zatym najdoskonalszy wynalazek techniczny nie jest w stanie tego zjawiska powtórzyć.

Kolory bezporne fizycznie są to jedynie kolory nadane sztucznie barwnikami, na małej przestrzeni zabarwionego materiału, zupełnie prostej i gładkiej, oglądane w średnim miernym oświetleniu białym z małej odległości. Barwy w jakich widzimy świat są czymś płynnym, ulegają one promieniowaniu otoczenia, prawu kontrastu i uzupełnienia, wibracji powietrza, łamaniu przez najdrobniejsze nawet załamania powierzchni i uderzeniem światła, a te zmiany zachodzą bez



Wystawa Fotografiki w Częstochowie w 1949 r. Fot. B. Bohatyrewicz

przerwy, tymczasem nasza psychika dokonywa w nich wyboru, eliminując pewne czynniki składowe, i wypadkowa tego procesu staje się dla naszej świadomości — kolorem naturalnym. Oglądając barwy prawie całkowicie eliminujemy podświadomie światłocień, który pożera barwę. Gdyby istniała możliwość sfotografowania barwnego przedmiotu plastycznego i rozbicia zdjęcia na dwie klisze: światłocieniową i barwną, jak w drzeworycie, przekonalibyśmy się, jak niesłychanie mały procent powierzchni jest widzialny w barwie, gdyż tylko na przejściu, gdzie nie pochłania jej cień, ani nie spala mocne światło. Tymczasem my podświadomie eliminujemy cień i ostre światło, a barwę rozciągamy na całość. Tego oczywiście nie jest w stanie zrobić najwspanialszy aparat; istotą fotografii jest czułość emulsji na światło i obraz fotograficzny powstaje drogą opozycji płaszczyzn jasnych i ciemnych. Dlatego tzw. obrazy w naturalnych kolorach robią na nas wrażenie bezbarwnych i smutnych. Jednocześnie barwy podane w sposób techniczny są bezsporne, równie jak kawałek farbowanej tkaniny albo lakierowanej blachy i nie pozwalają naszej psychice na dokonanie wyboru i eliminacji, czyli na zharmonizowanie, budząc wrażenie kakofonii barwnej, a zarazem ubóstwa barwnego.

Obraz stworzony przez malarza jest jego wizją, nasze widzenie świata jest naszą wizją; technicznie podany świat barwy nie pozwala naszej psychice na stworzenie sobie tej wizji, na dokonanie syntezy widzenia, któraby nas zadowoliła.

---

WITOLD DEDERKO

# Tajemnice pewnego kryształu*)

Rzadko zastanawiamy się nad sprawami zdawałoby się — zrozumiałymi, codziennymi. Gdybyśmy się jednak nad nimi zastanowili, stałyby się dla nas mniej zrozumiałymi. Nie wszystko, co codzienne musi być proste.

Już sto dziesięć lat ludzkość zna fotografię. Spotykamy się z nią codziennie a jednak tak mało o niej wiemy. Wiemy, że obraz fotograficzny musimy „naświetlić", „wywołać", „utrwalić"; „odbić", „powiększyć"... To chyba wszystko, jeśli pominąć „wielką sztukę" retuszowania.

Wielu ludzi zna Kodaka, Leicę, czy Rolleiflexa i wie, że światło, po przejściu przez któryś z firmowych obiektywów (Tessar, Heliar, Elmar czy Sonnar), pada na emulsję światłoczułą filmu fotograficznego.

I właśnie ten film, ta błona, uczulona na światło, jest „krainą nieznaną" dla większości ludzi, nawet fotografujących.

W najlepszym razie o emulsji posiada się bardzo skromne wiadomości — że jest zawiesiną mikroskopijnych kryształków bromku srebra w żelatynie. Wiemy o niej tyle, co o wiosce Mgangantunga, leżącej gdzieś, w górnym Kongo.

A emulsja jest istotą fotografii i w niej właśnie odbywają się misteria powstawania obrazu fotograficznego.

Emulsja fotograficzna jest mikroskopijną zawiesiną bromku srebra, lub chlorku srebra w żelatynie. Wielkość tych kryształków waha się w granicach od 0.0002 do 0,004 mm². (Wielkość kryształków mierzymy nie objętością, a powierzchnią, gdyż interesuje nas ich „cień", rzut powierzchniowy.) Na jednym centymetrze kwadratowym emulsji znajduje się od 500 milionów do 3 miliardów takich kryształków.

Oprócz kryształków AgBr (bromku srebra) i AgCl chlorku srebra) jest jeszcze jedna sól srebrowa, wrażliwa na światło AgJ (jodek srebra).

Istnieją różne typy emulsji światłoczułych. Ich wrażliwość na światło jest rozmaita. Najwrażliwszą na świetlne promienie jest emulsja bromosrebrowa. Oto jej przeciętny skład ilościowy:

| | |
|---|---|
| Żelatyny . . . . | 55% |
| Bromku srebra . . . | 33 do 32% |
| Jodku srebra . . . | 2 do 3% |
| Chlorku . . . . | ślady |
| Wody . . . . . | 10% |

Z powyższego zestawienia widzimy, że w emulsji najwięcej jest żelatyny. Dość równomiernie rozmieszczone w niej są kryształki AgBr., oraz niewielkie ilości AgJ i AgCl. Emulsja zawiera pokaźną ilość wody, bo około 1/10 swej ilości. Woda ta jest niezbędną, gdyż jej całkowite wyschnięcie powoduje starzenie się emulsji.

Kryształki soli srebrowych posiadają kształt sześciokątny i pojęcie o nim możemy mieć dopiero przy 1500 krotnym powiększeniu mikroskopowym.

Produkcja emulsji wymaga wiele umiejętności, wiedzy, dokładności, jednakże przy dobrej woli w najskromniejszym laboratorium szkolnym możemy wykonać ją i powlec nią szkło, czy papier. Oczywiście emulsja taka będzie ustępowała fabrycznej, mimo to można będzie na niej robić zdjęcia.

---

*) Artykuł napisany na podstawie prac badawczych autora w dziedzinie wywoływania poszczególnego ziarna AgBr, dokonanych w latach 1938—39 w Szkole Podchorążych Lotnictwa, Grupa Techniczna w Warszawie.

A oto (w uproszczeniu) przebieg produkcji:

W jednym naczyniu rozpuszczamy żelatynę. Musimy to robić w temperaturze podwyższonej (do około 30° C.). W tym rozczynie rozpuszczamy bromek potasu (KBr). W drugim naczyniu rozpuszczamy azotan srebra (znany, w mieszaninie z azotanem potasu jako „kamień piekielny", albo „lapis", służący do wypalania kurzajek). Wzór chemiczny azotanu srebra — $AgNO_3$. Teraz już wszystkie dalsze czynności należy wykonywać w ciemności, albo przy oświetleniu, nie działającym na emulsję, np. czerwonym, jak w ciemniach fotograficznych.

Teraz należy oba płyny zlać razem, zachowując cały czas podniesioną temperaturę. Nastąpi wówczas reakcja podwójnej wymiany:

$$AgNO_3 + KBr \text{ — } AgBr + KNO_3$$

czyli azotan srebra i bromek potasu zamienią się na bromek srebra i azotan potasu.

Bromek srebra jest substancją, którą chcieliśmy otrzymać. Natomiast azotan potasu (saletra potasowa) nie tylko nie jest nam potrzebny, ale i szkodliwy. Należy go usunąć. Bromek srebra jest solą nierozpuszczalną w wodzie i natychmiast po zajściu reakcji strąca się w postaci drobnych kryształków o zabarwieniu jasnożółtawym. Natomiast azotan potasowy jest rozpuszczalny w wodzie, zawartej jeszcze wówczas w dużych ilościach w emulsji. Ten fakt pozwala nam na usunięcie go. Gdy nastąpiła już reakcja podwójnej wymiany, emulsję studzimy i rozdrabniamy w przyrządzie podobnym w swym działaniu do maszynki do mielenia mięsa. Czynność ta nazywa się makaronizacją emulsji. Rozdrobnioną emulsję poddajemy działaniu bieżącej wody, która wypłukuje zawarty w niej $KNO_3$.

W ten sposób wykonana emulsja jest światłoczuła, ale słabo światłoczuła. Aby podnieść jej wrażliwość na światło, musimy poddać ją procesowi dojrzewania, tj. pozostawiamy ją w temperaturze około 30° C na pewien przeciąg czasu, w trakcie którego czułość powiększa się wielokrotnie wraz ze wzrostem wielkości poszczególnych ziarn soli srebrowych. Po prostu większe ziarna powiększają się kosztem mniejszych.

Po skończeniu procesu dojrzewania emulsję wylewamy na podkład, czyli na szkło, film, papier, studzimy, suszymy, tniemy i pakujemy.

Emulsja jest światłoczuła, bo poszczególny kryształ jest światłoczuły.

Czym jest światłoczułość?

Światłoczułość jest zdolnością materii d o z m i a n y pod wpływem światła. Wiele znamy materii światłoczułych. Więcej niż niewrażliwych na światło, aczkolwiek ta wrażliwość może być bardzo mała, niedostrzegalna okiem. Woda utleniona pod wpływem światła wydziela tlen, selen oświetlony traci swój opór elektryczny, liść zielony, pozbawiony światła, traci swój barwnik zielony, ludzka skóra ciemnieje w promieniach słońca. Barwnik tapety jaśnieje z czasem na świetle.

Podane powyżej przykłady światłoczułości są jednak zbyt małe, lub niewidoczne okiem, aby być użytymi w fotografii. Światłoczułość materiału fotograficznego musi być o wiele większa.

Emulsja fotograficzna jest czuła na bardzo małe ilości światła, działające na nią przez krótki czas.

Poddaliśmy naszą emulsję bromosrebrową działaniu światła. Naświetliliśmy ją ułamek sekundy światłem żarówki. Gdybyśmy tak naświetloną emulsję obejrzeli, nie dostrzeglibyśmy w niej okiem żadnych zmian. Nawet pod najsilniejszym mikroskopem nie dostrzeglibyśmy zmian w poszczególnych kryształkach bromku srebra. A jednak zmiana w emulsji niechybnie zaszła, gdyż jeśli ją zanurzymy w płynie, zwanym wywoływaczem, po pewnym czasie kryształki AgBr zamienią się na maleńkie grudki czystego srebra. Oczywiście nienaświetlone kryształki bromku srebra nie zmienią się na srebro. nawet długo leżąc w wywoływaczu.

Co się stało z kryształkami AgBr po naświetleniu? Powstał w nich o b r a z u t a j o n y, który pod wpływem wywoływacza ukazał się naszym oczom.

Jednakże określenie, nazwanie jakiegoś zjawiska nie tłumaczy go zupełnie. Nie chcemy, by nasz obraz utajony stał się hipotetycznym flogistonem.

Dziś już wiemy, że w kryształku AgBr, na który padło światło, niektóre cząsteczki soli srebrowej ulegają rozkładowi i zamieniają się na pojedyncze atomy srebra i pojedyncze atomy bromu. Oczywiście tych pojedynczych atomów srebra nie możemy dojrzeć pod żadnym mikroskopem, gdyż atom jest miliony razy mniejszy od najmniejszego ziarnka AgBr, a ziarnko to z trudem jedynie możemy oglądać. Ziarnko takie, gdy zetknie się z wywoływaczem — całkowicie, lub częściowo zamieni się na srebro.

Na pojedynczy kryształ paść może większa, lub mniejsza ilość światła. Może być on więcej, lub mniej naświetlony. Wiadomym jest, że jeden kwant światła, jeden foton wyzwala jeden atom srebra. Na poszczególny kryształ pada zazwyczaj większa ilość światła. Przy przeciętnym, praktycznym naświetleniu, na jeden kryształ padają tysiące fotonów, wyzwalając tysiące atomów srebra. Im więcej na kryształ padnie kwantów światła, tym łatwiej się on zamieni w wywoływaczu całkowicie na srebro. Jeżeli w tym samym czasie będziemy wywoływali kryształ słabo i drugi, silniej naświetlony, otrzymamy dwa ziarna o różnej wielkości. Jednakże, jeżeli proces wywoływania będzie trwał wystarczająco

długo i jeżeli kryształy będą jednakowo wielkie, ziarna z nich powstałe będą jednakowej wielkości. Nawet jednym fotonem naświetlony kryształ soli srebrowej wywoła się całkowicie, jeżeli go odpowiednio wywołamy. Jednakże większość kryształków jest naświetlona zbyt małą ilością światła, aby w stosunkowo krótkim czasie wywoływania, stosowanym w fotografii, być wywołaną. Nawet, jeżeli obok poszczególnych atomów srebra, odłożonych w krysztale w czasie naświetlania zgrupują się inne atomy srebra, wywołane wywoływaczem, ilość ich będzie tak znikoma, że nie dostrzeżemy ich nawet pod mikroskopem.

Technika fotograficzna zna jednak metodę wywołania nawet bardzo mało naświetlonych kryształów. Metodę tę nazywamy wywoływaniem przewlekłem.

Są jednak ilości graniczne światła, poniżej których nie umiemy uzyskać praktycznie w wystarczającej ilości zmiany cząsteczek soli srebrowej na srebo w poszczególnym krysztale. Granicę tą nazywamy progiem bezwładu. Istnieją hipotezy, mówiące, że gdybyśmy znaleźli odpowiednie metody, potrafilibyśmy wywołać nawet najmniej naświetlone kryształy. Gdybyśmy te metody opanowali, czułość naszych emulsji stałaby się nieskończenie wielką.

W jaki sposób wywołuje się poszczególne ziarno bromku srebra? Trudno to obserwować, Przecież, aby widzieć pod mikroskopem proces, musimy ziarno oświetlić, natomiast oświetlenie powoduje dalsze, dodatkowe naświetlenie ziarna i przebieg procesu komplikuje się. Aby wykonać obserwację, używamy wysokoczułej emulsji, czułej jedynie na światło niebieskie i fioletowe. Wysoka czułość jest konieczna dla tego, że emulsje o niskiej czułości posiadają bardzo małe ziarno. Aby emulsji nie naświetlać promieniami światła, oświetlającego preparat, jako oświetlenia mikroskopu używamy światła jarzeniowego sodowego, gdyż światło to wysyła jedynie promienie żółte (589 milimikronów), na które opisana emulsja jest niewrażliwa.

W tych warunkach widzimy, jak się wywołuje poszczególne, niezbyt mocno naświetlone ziarno bromku srebra.

W pierwszej chwili widzimy, jak w pewnych miejscach kryształka powstają ciemne punkty, jeden lub więcej, w zależności od naświetlenia. Punkty te powstają najczęściej na strukturalnych krawędziach kryształu. Teraz, wzdłuż krawędzi wyciągają się jakgdyby czarne macki, jakby poszczególny czarny punkt był mikroskopijną ośmiornicą. Niteczki przedłużają się i zjawia się ich coraz więcej. Przedłużanie się niteczek (nie dało się tego jeszcze ze stuprocentową pewnością sprawdzić) odbywa się jakgdyby ruchem przerywanym. Skokami. Przedłużenie poszczególnej nitki raptownie powstaje w tym miejscu, gdzie go przed chwilą nie było. Im słabszy jest wywoływacz, tym w wolniejszych odstępach czasu odbywa się „skakanie" wypustek.

Po pewnym czasie wypustek jest tak dużo, że pokrywają cały kryształ. Kryształ taki zaciemnia się, szczególnie mocno przy brzegach. Jest to dowodem, że wywoływanie w pierwszej swej fazie przebiega na powierzchni kryształu. Na jego brzegach widzimy boczne jego ścianki wzdłuż ich powierzchni, co daje wrażenie większego zaciemnienia, co jest istotnym, gdyż na każdej ściance powstają owe wypustki. Środek jest wypełniony przezroczystym bromkiem srebra.

W miarę upływu czasu obraz ciemnieje i w pewnej chwili przestaje się zmieniać. Ziarno jest wywołane. Kryształ AgBr zamienił się całkowicie na porowate ziarnko czystego srebra. Srebro to właśnie dzięki tej porowatości ma barwę czarną.

Na czym polega chemiczny proces wywoływania? Jak się zmienia sól srebrowa w srebro? Sprawa ta nie jest jeszcze dziś dostatecznie wyjaśniona.

Zastanówmy się, z jakich składników składa się wywoływacz. Rozpatrzymy najpopularniejszy, najczęściej spotykany wywoływacz metol-hydrochinon. Składa się on z:

metolu,
hydrochionu,
siarczynu sodowego
substancji zasadowej (np. węglanu sodowego, wodorotlenku potasowego, pyroboranu potasowego).
bromku potasowego.

Według starszych teorii, istotną substancją wywoływacza były metol i hydrochinon (reduktory, substancje chciwie łączące się z tlenem). One to wchodziły w skład zasadniczego procesu wywoływania. Substancja zasadowa służyła jedynie do przyśpieszenia procesu, rozmiękczając żelatynę emulsji.

Siarczyn sodowy jest substancją konserwującą. Bez niego reduktory, absorbując tlen z substancji zasadowej, zepsuły by się po kilku sekundach. Bromek potasu hamuje zamianę nienaświetlonych kryształów bromku srebra na srebro.

Jedna z najnowszych teorii, teoria Shepparda, inaczej tłumaczy działanie reduktorów i substancji zasadowej w wywoływaczu. Substancją, która wywołuje jest substancja zasadowa. Wywoływanie może przebiegać rozmaicie, mniej, lub bardziej skomplikowaną reakcją, w zależności od składu substancji zasadowej. Najprościej reakcja przebiega w wypadku wodorotlenków, np. wodorotlenku potasu. Oto przebieg procesu:

$2AgBr + 2KOH — 2Ag + 2KBr + H_2O + O.$

czyli z dwóch cząsteczek bromku srebra i z dwóch cząsteczek wodorotlenku potasu otrzymujemy dwa atomy srebra, które pozostają w żelatynie, jako wywołany obraz, dwie cząsteczki bromku potasu, rozpuszczające się w wodzie wywoływa-

cza, którą nasiąknięta jest żelatyna emulsji, jedną cząsteczką wody, również przechodzącą do wywoływacza i jeden atom czystego, gazowego tlenu. Tlen ten, uwięziony w żelatynie nie może się wydostać z emulsji i otacza pęcherzykiem kryształek AgBr, nie dopuszczając do niego wywoływacza. Aby go usunąć dodajemy do wywoływacza reduktory organiczne, wiążące się z tlenem. Odtlenianie emulsji w czasie wywoływania przebiega w sposób następujący:

$$C_6H_4\,(OH)_2 + O — C_6H_4O_2 + H_2O$$

hydrochinon + tlen — chinon + woda

Reduktor hydrochinon absorbując wolny tlen daje chinon i wodę. Po usunięciu tlenu proces wywoływania postępuje dalej. (Proces ten jest bardziej skomplikowany: Hydrochinon najpierw przechodzi w związek zwany chinhydronem, a dopiero później w chinon.)

Jednakże kariera ziarna srebrowego nie na tym się kończy. Zróbmy następujące doświadczenie. W probówce, bez żelatyny, zlejmy razem rozczyny azotanu srebra i bromku potasu. Natychmiast nastąpi wytrącenie się bromku srebra. Na dnie tworzy się grudka podobna do grudki twarogu o żółtawym odcieniu. Ta grudka — to kryształki bromku srebra. Nie opadną one na dno, jak np. zawiesina mąki w wodzie. Poszczególne kryształki będą się razem trzymały, będą się do siebie kleiły. Dzieje się tak dla tego, że kryształki AgBr, są naładowane elektrycznie, przyciągają się wzajemnie.

Teraz bromek srebra poddamy płukaniu. Przez kilkakrotną zmianę wody i potrząśnięcie probówką usuniemy z niej $KNO_3$. Do probówki, w której pozostał wilgotny AgBr wlejemy nieco wywoływacza. Naświetlenie nastąpiło wcześniej. Przecież całe doświadczenie wykonujemy przy świetle dziennym.

Po wlaniu wywoływacza nastąpi wywołanie części naświetlonych kryształków AgBr. Zaczną one przybierać zabarwienie brunatnoczarne. Zmienią się w grudki srebra, które jeszcze mocniej będzie się „sklejało".

Po takim „wywołaniu" przepłuczmy jeszcze raz zawartość probówki i nalejmy do niej roztworu soli, zwanej tiosiarczanem sodu. Zauważymy dziwną rzecz. Zlepione dotychczas ziarna srebra oddzielają się od siebie i tworzą wraz z utrwalaczem płyn przypominający mętną czarną kawę. Ziarenka srebra utraciły swój ładunek elektryczny. Już się nie „kleją" do siebie.

Tiosiarczan sodu ($Na_2S_2O_3$) rozpuścił niewywołane kryształki AgBr, to znaczy utrwalił „obraz" (obraz w postaci grudki ziarn srebrowych. znajdujących się w rurce), uczynił go nieczułym na działanie światła. Ziarna srebra straciły swoje ładunki elektryczne, powodujące „klejenie się".

Zjawisko to interesuje nas również w praktyce fototechnicznej.

Patrząc przez mikroskop na wywołujące się ziarna emulsji, zauważymy, że po pewnym czasie wywoływania poszczególne ziarenka zaczną się ze sobą zbiegać. Dopóki były uwięzione w suchej emulsji, siła wzajemnego przyciągania, działająca pomiędzy poszczególnymi ziarnkami (gdy jedno ziarno miało ładunek elektryczny dodatni, a inne ujemny) była zbyt mała, aby pokonać opór żelatyny. Skoro emulsja napęczniała wywoływaczem, żelatyna stała się słabsza, miększa i siła przyciągania się ziarn (tzw. grawitacja ziarn) jest wystarczająca do sforsowania przeszkody. Ziarna przerywają żelatynę i zbiegają się razem. Większe ziarna skupiają obok siebie coraz większe ilości drobnych. Układają się one w kształcie nieforemnych grudek, gałązek i łańcuszków.

Zjawisko to jest plagą fotografujących aparatami małoobrazkowymi. Z małego zdjęcia (24×36 mm) należy zrobić powiększenie i przy powiększaniu obrazu powiększa się również jego ziarno. Powiększenie na rozmiar 24×36 cm, czyli stokrotne powierzchniowo powoduje stokrotne powiększenie ziarna. Ponieważ pojedyncze ziarno negatywu nigdy nie przekracza wielkości 0,007 mm w przekroju, więc powiększenie liniowe 10-krotne (100-krotne powierzchwniowo) stworzy obraz ziarna o wielkości 0,07 mm. Ziarno tej wielkości praktycznie nie będzie się rzucało w oczy, będzie niewidzialne.

Gdy jednak powiększymy „agregat" ziarn składający się z kilkuset, a nawet czasami kilku tysięcy poszczególnych ziarenek srebra, którego wielkość liniowa może sięgać 0,09 mm, powiększenie 10-krotne liniowo da obraz ziarn w kształcie plam o wymiarze 0,9 mm, czyli prawie jednego milimetra. Tak wielkie ziarno rzuca się w oczy już z odległości 4 metrów. Obraz taki, centkowany nie posiada zupełnie drobniejszych szczegółów. Jest brzydki.

Aby temu zapobiec fotografowie stosują szereg sposobów. Pierwszym z tych sposobów jest używanie emulsji drobnoziarnistych, które po pierwsze mają bardzo drobne kryształki AgBr (i są z tego powodu mniej czułe od innych) oraz wyprodukowane są w ten sposób, że posiadają mniejszą tendencję do zbiegania się. Jak się taki wynik osiąga, to tajemnica produkcyjna. Drugim sposobem jest stosowanie wywoływacza drobnoziarnistego i metod wywoływania drobnoziarnistego. Polegają one na tym, że się stosuje reduktory zmniejszające poszczególnych ziarn i słabo zmiękczającą emulsję substancję zasadową (pyroboran potasowy). Można również do wywoływacza dodać garbnika, nie wpływającego na proces wywoływania (kwas taninowy). Poza tym należy wywoływać krótko w temperaturze nie wysokiej (dolna granica 11°C.).

Artykuł nasz nie ma na celu podawać recept, ani uczyć fotografowania. Zadaniem naszym było pokazanie czytelnikowi, jak ciekawe i różnorodne procesy odbywają się w krysztale soli srebrowej, w czułym na światło, tajemniczym okruchu o wielkości mniejszej niż wiele rozreklamowanych przez popularyzatorów wiedzy mikrobów.

EUGENIUSZ SZMIDTGAL

# „Architektura zewnętrzna w fotografii"

Intensywny wysiłek odbudowy o przebudowy kraju zniszczonego działaniami wojennymi, jest źródłem dającego się zaobserwować zwiększonego zainteresowania fotografii dla architektury. W związku z tym, pozostaje też niniejsza praca, jako próba zebrania najistotniejszych danych, głównie technicznych, dotyczących fotografii architektury zewnętrznej.

Budynek, czy też inny obiekt architektoniczny, jest bryłą, i podstawowym zadaniem fotografii jest odtworzenie tej bryłowatości. O uzyskaniu tego efektu decydują dwa czynniki — perspektywa i rozkład cieniów własnych. Wymogi perspektywy narzucają fotografowi konieczność obrania odpowiedniego stanowiska w stosunku do obiektu, zaś uzyskanie właściwego rozkładu cieniów własnych wymaga obecności słońca, i to też w odpowiednim położeniu.

Wyniki uzyskane w fotografii architektury zewnętrznej uzależnione są w dużej mierze od wybrania właściwej pory dnia, tej, przy której rozkład świateł i cieniów na ścianach obiektu jest najbardziej plastyczny, i to położenie słońca jest pierwszym czynnikiem, jaki musimy ustalić przystępując do pracy.

Jeżeli dla uproszczenia założymy, że front obiektu jest pewną płaszczyzną, możemy przyjąć, że w czasie fotografowania kąt zawarty między tą płaszczyzną, a rzutem poziomym promienia świetlnego powinien wynosić orientacyjnie 20 do 70°. Wysokość położenia słońca jest naogół bez znaczenia, przynajmniej jak długo nie jest z tym związane ukazywanie się w polu widzenia kamery cieniów obcych, tzn. rzuconych przez przedmioty nie wchodzące w skład naszego obrazu.

Przeważającą część dnia słońce znajduje się po stronie południowej, toteż niektóre obiekty, zwrócone ku północy, mogą być należycie opracowane fotograficznie tylko w miesiącach letnich we wczesnych rannych albo późnych wieczornych godzinach, bo tylko w tym czasie słońce przechodzi na północną stronę równoleżnika.

Stanowisko fotografującego powinno być tak dobrane by z jednej strony umożliwiało dobre ujęcie obiektu z punktu widzenia perspektywy, z drugiej zaś strony by należycie wykorzystywało rozkład świateł i cieniów własnych.

Jako podstawowe założenie perspektywiczne możemy przyjąć asymetrię stanowiska w stosunku do obiektu, co jest równoznaczne z asymetrycznym ujęciem. Uzasadnianie wyższości asymetrii wchodzi w dziedzinę estetyki i z tego tytułu wykraczałoby poza zakres niniejszej pracy. Pokrótce możemy przyjąć, że współczesne kierunki w plastyce symetrii nie lubią, i że symetria wprowadza niepożądany element monotonii. Jako czynnik pozytywny może symetria wnosić element monumentalności, jeżeli jednak w imię tego albo też z powodu niemożności zajęcia innego stanowiska ujmujemy obiekt bardziej symetrycznie, wskazane jest mimo to zachwianie tej symetrii przez niesymetryczny rozkład cieniów albo też przez asymetryczny sztafaż. Poza tym do sprawy asymetrii jeszcze powrócimy.

Jako czynniki określające stanowisko fotografującego w stosunku do obiektu wymienić należy odległość i wysokość stanowiska, a także kąt nachylenia kierunku widzenia kamery do teoretycznej płaszczyzny frontu obiektu.

Wszystkie te trzy parametry powinny być tak dobrane, by nie powodowały nadmiernych zniekształceń perspektywicznych. Pomijając ujęcia mające na celu efekty specjalne, jak np. z lotu ptaka, jako optimum wysokości położenia fotografującego należy uznać $^1/_4$ do $^1/_3$ wysokości obiektu. W tym względzie zresztą fotograf zazwyczaj jest w dużej mierze skrępowany przez czynniki zewnętrzne i najczęściej dokonuje zdjęcia z wysokości swego wzrostu ponad poziom podstawy obiektu. Położenie to dobrze obrazuje wyniosłość obiektu, ale ogranicza przedni plan i powoduje mocne zbieganie się na negatywie pionowych linii ku górze. Odwrotnie, stanowisko zbyt wysokie niweluje element wysokości obiektu, a ujęcie całkiem z lotu ptaka powoduje na negatywie zbieganie się pionowych linii ku dołowi.

Jeżeli chodzi o odległość stanowiska od fotograficznego obiektu, zazwyczaj jest się również skrępowanym warunkami zewnętrznymi. Obiekty architektoniczne zazwyczaj mieszczą się w miastach i tu zabudowa przestrzeni stoi na przeszkodzie dowolnemu oddalaniu się.

Odległość stanowiska powinna być taka, by kamera objęła pewną całość, stanowiącą obraz poprawnie skomponowany. Ponieważ kąt widzenia kamery zależny jest od stosunku ogniskowej do formatu, wypada dodać, że chodzi o aparat o ogniskowej normalnej, tzn. mniejwięcej równej przekątni formatu.

Ogniskowa krótsza jest wprawdzie w fotografii architektury bardzo ceniona, gdyż pozwala objąć interesujący nas wycinek z najmniejszej odległości, ale takie ujęcie zwykle daje nadmierne zniekształcenie perspektywiczne, szczególnie w razie konieczności wykonywania zdjęcia z poziomu podstawy obiektu, a także przy znacznej rozciągłości motywu w głąb. Pełni efektu możemy się spodziewać tylko wtedy, jeżeli sytuacja terenowa pozwoliła nam oddalić się od obiektu na odległość potrzebną dla objęcia całości motywu ogniskową średnią.

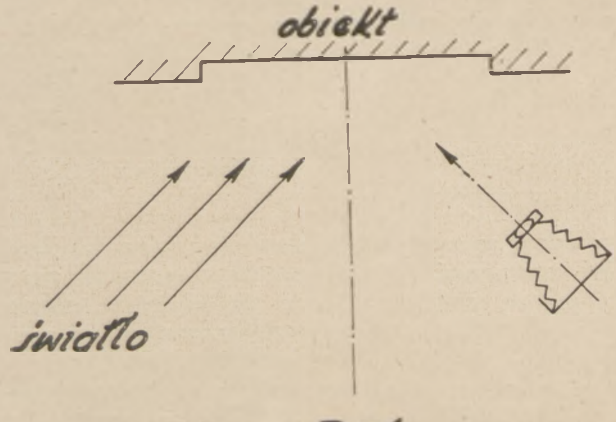
Ogniskowa półtora do dwukrotnie dłuższa od normalnej z punktu widzenia perspektywy również jest dopuszczalna, ale rzadko może być w miastach stosowana z uwagi na brak przestrzeni. Poza tym długa ogniskowa ma małą głębię ostrości i zmniejsza względną wielkość przedmiotów bliskich, co utrudnia operowanie przednioplanowym sztafażem.

Jako właściwe nachylenie rzutu poziomego osi optycznej kamery do płaszczyzny frontowej obiektu, o ile o takowej wogóle może być mowa, możemy przyjąć kąt 45—75°. Ujęcie bardziej skośne daje nadmierny skrót perspektywiczny i przestaje należycie obrazować obiekt. Ujęcie bardziej prostopadłe od podanego z kolei, zbytnio zbliża się do symetrii.

Jeżeli do powierzchni frontowej obiektu nachylone są skośnie i kierunek padania światła i oś optyczna kamery, a ściślej mówiąc ich rzuty poziome, wówczas oba te kierunki mogą się między sobą mniej lub bardziej różnić, a mogą się też pokrywać. Otóż w wypadku gdy te dwa kierunki się pokrywają, albo różnią się tylko minimalnie, mówimy o oświetleniu płaskim. W fotografii architektury ujęcie takie jest bezwartościowe, gdyż niweczy plastykę obiektu; kamera nie widzi cieniów, bo te chowają się właśnie za elementy rzucające cień.

Dopiero gdy rzuty poziome obu tych kierunków różnią się conajmniej o 45°, powierzchnia i głębia cieniów własnych odpowiednio wzrastają i obraz nabiera plastyki.

Wzrost różnicy obu omawianych kierunków do 90—100° kątowych naogół jest jeszcze z pożytkiem, bo przyczynia się do podniesienia efektu bryłowatości, natomiast powyżej tej granicy zazwyczaj fotogram znów stopniowo traci na plastyce.

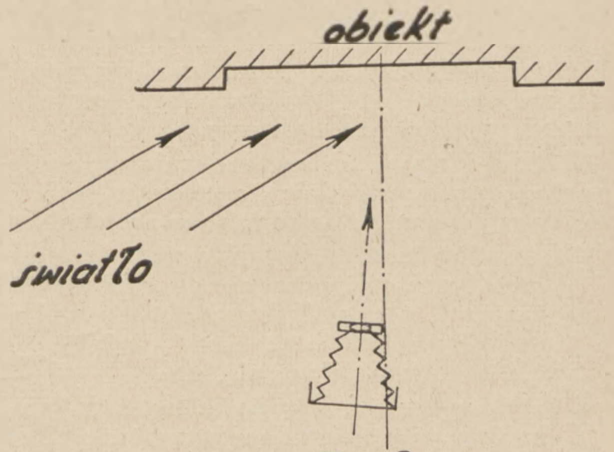



Rys. 1.

Możemy przyjąć, że tym większa różnica kierunków widzenia kamery z jednej strony i promieni świetlnych z drugiej strony jest pożądana, im bardziej rozwinięta jest powierzchnia obiektu. Przy powierzchniach płaskich celowym bywa ujęcie bardziej pod światło, zaś przy urozmaiconych powierzchniach obiektów do uzyskania potrzebnej plastyki starczają już stosunkowo niewielkie różnice kierunków widzenia kamery i padania światła. Przy ujęciu zanadto pod światło w stosunku do rodzaju powierzchni obiektu, powierzchnie cieniów stają się zbyt duże, co pociąga za sobą konieczność dokładnego wypracowywania szczegółów w tych cieniach, a zadanie to może nastręczyć poważniejsze trudności techniczne, zwłaszcza przy jednoczesnym dojściu do głosu perspektywy powietrznej.

Najbardziej plastyczne ujęcie mamy wtedy, gdy światło i oś optyczna kamery skierowane są z przeciwnych stron linii czy płaszczyzny prostopadłej do frontu obiektu (ilustracja 1).

Nie zawsze jednak takie ujęcie jest możliwe z uwagi na położenie obiektu w stosunku do stron świata. W wypadku takim fotograf bywa

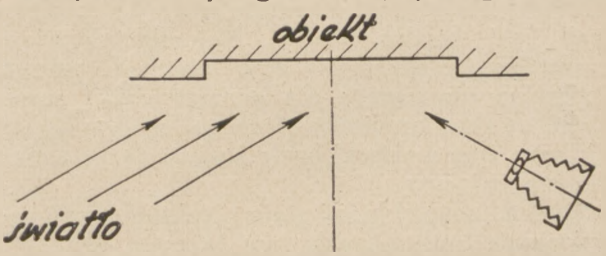



Rys. 2

zmuszony ująć obiekt z tej samej strony, z której świeci słońce, ale wtedy dla uzyskania plastyki niezbędne jest jak najbardziej skośne oświetlenie i ujęcie fotograficzne właśnie zbliżone do prostopadłego (ilustr. 2).

Przy bardzo skośnym oświetleniu obiektu nadmierne skośne ujęcie fotograficzne z przeciwnej strony (ilustr. 3), jak to już podano, na ogół nie jest wskazane.

W zakresie ostrości zdjęcia fotografia architektury ma wymagania najwyższego rzędu.




Rys. 3

W czasach i krajach, gdzie panuje niepodzielnie kamera małego formatu, jak to obecnie ma miejsce u nas, wymaganiom tym nie łatwo sprostać. I też wykonywane u nas fotogramy architektury w dużych powiększeniach naogół zdecydowanie ustępują pod tym względem fotogramom wykonywanym w krajach eksploatujących duże kamery.

Ale nawet kamera 24×36 mm daje wyniki bez zarzutu o ile:

1. wyposażona jest w obiektyw nienagannie skorygowany;
2. nastawienie na odległość jest poprawne;
3. obiektyw jest przesłonięty mniejwięcej do 1 : 6,3—1 : 9;
4. zdjęcia dokonuje się z dobrego statywu;
5. jako materiał negatywowy użyta jest błona drobnoziarnista o najwyższej zdolności rozdzielczej, a więc o bardzo cienkiej emulsji;
6. powiększenia dokonuje się przy pomocy pełnowartościowego anastygmatu.

Przy zachowaniu tych warunków nawet plansza o wymiarze zbliżonym do metra będzie miała ostrość zadawalającą.

Zasady kompozycji fotogramu architektury, podobnie jak i wszelkie ogólne zasady kompozycji, narazie nie dają się sformułować w sposób, któryby nie podlegał dyskusji, toteż omawiać ich tu szczegółowo nie będziemy.

Wszelako mając na uwadze najczęściej popełniane grzechy, wydaje się celowym podkreślić, poza podaną już asymetrią, co następuje:

1. Wszelkie mocne linie, jakie się w architekturze szczególnie często spotyka, należy zamykać plamami dla uniknięcia wybiegania tych linii poza brzegi obrazu oraz dla zapobiegania przecięciom;
2. W fotogramie należy pozostawiać potrzebną ilość wolnego miejsca szczególnie przed i nad głównym przedmiotem;
3. W fotogramie nie powinny występować cienie obce, tzn. rzucone przez przedmioty nie wchodzące w skład naszego obrazu.
4. W fotogramach bezwględnie należy umieszczać sztafaż o charakterze elementów wtórnych, wprowadzających, czy też anegdotycznych.

Asymetria i skośne ujęcie, poza funkcjami już wymienionymi, spełniają w fotografii architektury także o tyle ważką rolę, że szeregują w porządku hierarchicznym powtarzające się elementy obiektu, co z punktu widzenia kompozycji jest bardzo istotne. Natomiast sztafaż, szczególnie niegeometryczny, stanowi wprost niezbędną równowagę dla geometrycznej surowości obiektu architektonicznego, nadaje życia tej, poza tym martwej bryle i wiąże ją ze światem otaczającym.

Sztafaż może składać się z obiektów architektonicznych podrzędnych (np. latarnie uliczne), ludzi, pojazdów, drzew, obłoków na niebie itp.

Podrzędne obiekty architektoniczne zwykle są tylko elementami wtórnymi. Ludzie i pojazdy stanowią ilustrację anegdotyczną; nadają obiektowi życia i podkreślają jego istotne przeznaczenie — służbę dla ludzi. Oczywiście, charakter żywego sztafażu winien harmonizować z obiektem; dla pomnika właściwym sztafażem są ludzie w nastroju skupionym, dla domu zdrojowego weseli kuracjusze, a dla arterii komunikacyjnej pędzące samochody.

W porównaniu z żywym sztafażem ruchomym, wyższą moc łagodzenia geometrycznej surowości architektury mają drzewa, którymi częstokroć już sam architekt stara się zharmonizować obiekt. Ale najbardziej niezawodnie spełniają to zadanie obłoki, kłębiące się na pogodnym niebie. I w ten sposób przy końcu naszych rozważań dochodzimy do jednego z najistotniejszych czynników fotografii architektonicznej — obecności obłoków na niebie.

Skoro już mowa o obłokach, nie sposób znowu nie powrócić do związanych z nimi zagadnień technicznych. Otóż wystąpienie w fotogramie białych obłoków na niebie, wymaga przyciemnienia nieba filtrem żółtym wzgl. nawet pomarańczowym 2 do 6-krotnym, przyczem naogół tym gęściejszy filtr jest potrzebny, im bardziej pod światło fotografujemy.

Filtr, szczególnie mocniejszy, jest dość zdecydowanym wrogiem ostrości. Rada na to, stosować jedynie filtry najwyższego gatunku, bardzo cienkie, idealnie płasko równolegle przeszlifowane i czysto utrzymane, a także używać statywu. Jeżeli wymagania w zakresie ostrości są tak znaczne, że mimo tych ostrożności nie można im uczynić zadość, jedynym rozwiązaniem pozostaje kamera większego formatu.

Sztafaż ruchomy zmienia się ustawicznie, jak obraz w kalejdoskopie: częstokroć przybiera formy zupełnie nie harmonizujące z głównym przedmiotem fotogramu. Drzewa w zimie rażą swym ubóstwem i martwotą; w lecie dla odmiany mogą nadmiernie zasłaniać obiekt. Jeżeli drzewa znajdują się między obiektem a najwłaściwszym stanowiskiem dla fotografującego, obiekt taki może być poprawnie opracowywany fotograficznie tylko w ciągu kilku, najwyżej kilkunastu dni na wiosnę, gdy młode listki nadają już drzewom cech życia, a zarazem nie są jeszcze w możności obiektu zasłonić. Poza tym drzewa, o ile znajdują się dość blisko kamery, uniemożliwiają pracę przy mocniejszym wietrze.

Obłoki są może najbardziej kapryśne, bo ilość dni czy nawet godzin pogody słonecznej, przy której na niebie znajdują się kłębiaste obłoki w stanie umiarkowanego zagęszczenia, jest procentowo niewielka. Tymbardziej, jeżeli przyjmiemy, że na fotogramie nie mogą być widoczne cienie obłoków rzucone na ziemię czy też na obiekt, bo cienie takie w obrazie zawsze miałyby cechy cieniów obcych.

Wyczekiwanie o właściwej porze dnia i roku we właściwym, uprzednio wystudiowanym miejscu na odpowiedni układ obłoków i sztafażu ruchomego, wymaga dużej cierpliwości i połączone jest ze znaczną stratą czasu. Ponieważ zaś

rentowność poważnej fotografii architektury w naszych warunkach jest nieszczególna,, powstanie pełnowartościowego fotogramu w tej dziedzinie jest w pewnej mierze kwestią przypadku.

Fakt dokonywania większości zdjęć architektury zewnętrznej z poziomu podstawy obiektu, pociąga za sobą zasadniczo konieczność stosowania kamery matówkowej o czołówce dającej się przesuwać w górę w płaszczyźnie równoległej do płaszczyzny negatywu. W ten sposób zostaje zachowany poziomy kierunek osi optycznej obiektywu i równoległy przebieg pionowych linii na negatywie.

Wszystkie nieomal kamery dziś stosowane pozbawione są możliwości takiego przesuwania czołówki, toteż dla objęcia aparatem odpowiedniego wycinka musi się częstokroć wychylać z poziomem osi optycznej — w danym wypadku przez podniesienie obiektywu. W efekcie linie pionowe na negatywie zbiegają się, a obiekty „walą się".

Przeciwdziała się powyższemu przy kopiowaniu rzutnikiem przez odchylenie płaszczyzny papieru pozytywowego od poziomu o ten sam kąt, o jaki odchylona była od poziomu oś obiektywu przy dokonywaniu zdjęcia. A że głębia ostrości obiektywu rzutnika przy normalnych skalach powiększenia jest nieznaczna, postępowanie powyższe zwykle wymaga dość mocnego przesłaniania obiektywu rzutnika.

Na końcu problem — całość czy fragment. W fotografice dotychczas faworyzowany jest raczej fragment i to z dwu powodów. Po pierwsze z fragmentu łatwiej, aniżeli z całości, daje się zbudować fotogram niegadatliwy. Po wtóre wchodzi w grę niechęć do tematów, które już były opracowywane; co ciekawsze obiekty były już wielokrotnie fotografowane i reprodukowane, a fragmenty niekoniecznie.

Otóż założenia powyższe mogłyby być słuszne w Paryżu czy Wenecji, ale chyba najmniej w Warszawie. Tu tempo odbudowy jest szybsze niż tempo artystycznej jej dokumentacji.

Poza tym architektura nowoczesna w odróżnieniu od epok ubiegłych nie gubi się w szczegółach, a właśnie operuje wielkimi regularnymi bryłami. Stąd też dobremu obrazowi całości nie grozi gadatliwość szczegółów, a szczegół nie zawsze potrafi przemówić za nowoczesną całość. Oryginalność tematyczna jest najmniej twórczą formą oryginalności, a każde ograniczanie bazy tematycznej jest szkodliwe. Ostatecznie nawet pocztówka może i powinna być dziełem sztuki. Toteż nie negując dużych możliwości, jakie daje w poważnie potraktowanej fotografii fragment architektury, możemy przyjąć, że równorzędne możliwości daje też obiekt jako całość, a nawet zespół obiektów. W myśl wypróbowanej zasady, że nie jest istotne *co*, ale *jak* się fotografuje.

---

## *Wystawy i konkursy*

**ZOFIA BURZYŃSKA**

### Sprawozdanie z konkursu za najlepsze fotografie z dziedziny „PIĘKNO TECHNIKI" organizowanego przez Redakcję Przeglądu Technicznego

Dnia 12. XII. 1949 r Redakcja czasopisma Przegląd Techniczny, będącego głównym organem Naczelnej Organizacji Technicznej, ogłosiła konkurs zamknięty na najlepsze fotografie z dziedziny „Piekno Techniki". Precyzując ramy tematyczne konkursu; miały to być zdjęcia fotograficzne obrazujące postęp techniki, postęp produkcji, maszyny techniczne w czasie pracy, fragmenty konstrukcji technicznych, pracę przy konstrukcjach budowlanych. Zdjęcia powinny reprezentować poziom artystyczny, a zarazem podkreślać piękno techniki. Do wzięcia udziału w konkursie zaproszono 19-tu wybitniejszych fotografików i fotografów z całej Polski. Każdy z uczestników proszony był o nadesłanie w terminie do dnia 1. stycznia 1950 r., trzech fotogramów w formacie 13 × 18 cm na papierze błyszczącym, odpowiadających warunkom konkursu. Po otrzymaniu fotogramów od autorów, Redakcja przekazała każdemu z uczestników konkursu sumę zł 5.000,—, która to kwota stanowiła honorarium za: 1. dostarczenie redakcji 3 fotogramów; 2. reprodukcji jednego z nich w Przeglądzie Technicznym. W wypadku wykorzystania w swoim piśmie więcej niż jednego fotogramu, zagwarantowano autorom honorarium według norm stosowanych w redakcjach. Sprawę nagród potraktowano niezależnie od honorarium.

Dnia 16. stycznia 1950 r. odbyło się posiedzenie sądu konkursowego w składzie: dyr Jan Wacław Czarnowski, sekretarz generalny Naczelnej Organizacji Technicznej, jako przedstawiciel świata technicznego, a zarazem redaktor Przeglądu Technicznego, oraz dwóch członków Komisji Kwalifikacyjnej Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie: pp. B. J. Dorys i J. Szneider.

Wyniki konkursu: z zaproszonych 19-tu fotografików i fotografów, udział w konkursie wzięło 13-tu, nadsyłając 39 prac konkursowych oraz 30 poza konkursem.

Obrady sądu mające za cel sklasyfikowanie prac pod względem wywiązania się autorów z założeń tematycznych — z jednej strony, a oceną walorów artystycznych z drugiej strony, dały wyniki następujące:

I nagroda zł 15.000 przyznano dr Przypkowskiemu Tadeuszowi (Jędrzejów) za pracę zatyt.: Astrolabium.

II, III i IV nagrodę po zł 5.000 przyznano: inż. Jankowskiemu Tadeuszowi (Warszawa) za pracę zatyt.: Detale z Duralu (autor ten poza konkursem przysłał kilka prac, które są po mistrzowsku zrobioną igraszką fotograficzną na tematy techniczne). Boguszowi Adamowi (Katowice), za pracę zatyt.: Bagier. Dąbrowieckiemu Stanisławowi (Warszawa), za pracę zatyt.: Śląsk pracuje.

Ze względu na specjalny charakter konkursu, wystawa prac w ogólnie przyjętej formie nie była przewidziana. Publikacja fotogramów konkursowych odbędzie się w ten sposób, że będą one kolejno zamieszczane w Przeglądzie Technicznym, po dwa w każdym numerze. Dwie pierwsze nagrody będą reprodukowane w najbliższym numerze Przeglądu Technicznego.

## PTF ODDZIAŁ W LUBLINIE

### WYSTAWA FOTOGRAFIKI

Dnia 2. lutego 1950 r. w Lublinie, w sali Collegium Juridicum UMCS otwarta została Wystawa Fotografii PTF Oddziału w Lublinie.

Zgromadzono na niej 84 prace następujących autorów: Czarnocki Jerzy, Czarnoccy Sława i Jan, Ferens Mieczysław, Grzycki Stanisław, Hartwig Edward, Hartwig Helena, Hartwig Ludwik, Kaczanowski Feliks, Makowiecki Stanisław, Mazurkiewicz Jan, Miller Aleksander, Pietkowski Władysław, Pietkowska Zofia, Rzechowski Marian, Siurawska Stanisława, Szramowicz Stanisław, Wilgos Stefan, Wyszyński Tadeusz.

Wystawa była typu eliminacyjnego do wystawy ogólnopolskiej. Poziom wystawy był zróżnicowany ponieważ udział wzięli również debiutanci. Publiczność lubelska przyjęła wystawę z życzliwością podkreślając w prasie fakt, że jest to wystawa długo oczekiwana. Opinia podkreśliła również udział debiutantów świadczący o współpracy międzykoleżeńskiej amatorów zaawansowanych i początkujących.

Tematyka wystawy była różnorodna. W zasadniczych grupach były to zdjęcia dzieci, plenerowe, ze świata pracy i kompozycje artystyczne.

M. Sch.

## *Z przemysłu fotograficznego*

Firma Leitz wypuściła na rynek nowe objektywy do aparatów Leica pod nawą: „Summarit" i „Summarex".

Dotychczas produkowany do Leici objektyw o najwyższej sile światła „Xenon" 1 : 1,5 zastąpiony został objektywem pod nazwą „Summarit" o tej samej sile 1 : 1,5 i ogniskowej 6 cm zgodnie z tem co podaje firma, korekcja tego objektywu ma być bardzo wysoka, a zdolność rozdzielcza ma sięgać wymiaru rzędu wymiarów ziarna emulsji drobnoziarnistej.

Drugim objektywem jest „Summarex" o sile światła 1 : 1,5 i ogniskowej 8,5 cm, który ma zastąpić objektyw „Hektor Leitza" 7,3 cm i f 1 : 1,9.

J. S.

## *Z wydawnictw*

Daniel Mosclet (Photo Almanach Prisma 1949)

### KOMPOZYCJA FOTOGRAFICZNA

„Zwierciadło przetwarzające"
(Jan Cocteau)

Niema zagadnienia fotograficznego bardziej oklepanego od kompozycji, chyba tylko zagadnienie wywoływaczy... Oba się wywodzą z jednego stanu ducha: wiary w formułkę magiczną — przepisu artystycznego lub kombinacji chemicznej — która by mogła zapewnić powodzenie najtańszym kosztem! Jeżeli gorzkie doświadczenie zlikwidowało wreszcie niezliczone „najlepsze wywoływacze", które się dziś sprowadzają do pół tuzina (co wystarcza z nadmiarem), wydaje się, że sprawa przedstawia się jeszcze inaczej w stosunku do kompozycji i jej trudności prawdziwych lub pozornych. Jednakże o co chodzi w gruncie rzeczy, gdy mowa o kompozycji? W istocie o rzecz bardzo prostą: o jaknajlepsze uporządkowanie, „ułożenie" różnych składników graficznych, które złożone tworzą obraz... chodzi o to, by wyrazić temat z jak największą Mocą i Jasnością.

Wypada nam podkreślić nader istotną różnicę: podczas gdy malarz komponuje na drugim szczeblu, tj. na płótnie (jakby „drugie stworzenie"), fotograf czyni to na pierwszym szczeblu, na samym przedmiocie, to jest w temacie; tak więc sztuka kompozycji u fotografa jest przede wszystkim sztuką oprawy scenicznej. Jest to rzecz podstawowa, której nie należy nigdy tracić z oczu. Kompozycja obrazu fotograficznego jest dwojaka: z jednej strony istnieją stosunki między przedmiotami, wewnątrz obrazu, stosunki które tworzą kompozycję (wewnętrzną) w ścisłym znaczeniu słowa; a z drugiej strony istnieją stosunki między tymi przedmiotami a zewnętrznymi brzegami obrazu, które tworzą układ na stronicy (metrampaż), albo, lepiej, ujęcie w ramę. Wynika z tego, że nie można „komponować" w innej chwili, jak tylko bezpośrednio przed dokonaniem zdjęcia, gdyż jest ona jedyną, kiedy fotograf ma władzę zmiany miejsca składników swego obrazu względem siebie samych, lub zmiany swojego miejsca względem nich. Skoro tylko puścił w ruch spust migawki, kompozycja została nieodwołalnie ustalona, nie ulega zmianie, i wszystko, co fotograf może po tym uczynić, to tylko wybrać wycinek, co może czasem poprawić ujęcie w ramę, ale prawdziwej kompozycji w niczym nie zmienia. Nadużycie „obcinania" i zaniedbanie kompozycji mniej lub więcej „puszczonej" w chwili zdjęcia są fatalne dla piękna obrazów fotograficznych... Wszystko tedy musi być nienaganne dokładnie w chwili zdjęcia... jest to dyscyplina bardzo trudna, ale, po za doskonałością kompozycji, wywołuje ona nabycie przez tego, kto się jej poddaje, nieomylnego spojrzenia i decyzji!

Więc do jakich reguł należy się stosować, czy jakich przepisów przestrzegać, aby kompozycja była dobra?

Jeśli polegać na grubych książkach, napisanych na ten temat, były by one niezliczone i bardzo złożone, może nawet matematyczne! W rzeczywistości są one bardzo proste, nieliczne i prawie elementarne. Niema większego znaczenia, czy kompozycja zasadza się na kole, owalu, przekątnej, na silnym punkcie Whistlera, Linii Hogartha*), piramidzie lub nawet na złotym podziale! Nie jest ważne, czy wyzyskuje się brzegi czy rogi obrazu, czy też przeciwnie, środek jako punkt „dominujący!" Czego trzeba przede wszystkim, to tego, by różne części dzieła były zestawione w taki sposób, aby podkreślić temat główny i ujawnić myśl naczelną. Chodzi o to, by łączyć przedmioty, „składniki" obrazu, tak jak się łączy wyrazy, aby wypowiedzieć zdanie. W zdaniu poprawnym szyk wyrazów jest gra-

*) Hogard, malarz angielski XVIII w., ogłosił, że piękno opiera się na linii esowatej, tj. wygiętej najpierw w jedną, potem w przeciwną stronę. (przyp. tłum.)

matyczny... W zdaniu eleganckim znajdujemy czasem zmianę szyku, figury lub ozdobniki... *W zdaniu doskonałym znajduje się tylko to, co istotne, i nic więcej...* Niechże tak samo będzie w waszych kompozycjach! To nam daje nasze pierwsze i najważniejsze Prawo: skoncentrować się na tym, co istotne! oczywiście z jego uzupełnieniem: Tylko jeden ośrodek zainteresowania na jeden obraz!

(Zauważmy zresztą, że nie znaczy to wcale: tylko jeden „przedmiot" na jeden obraz, jak się widzi zbyt często w Salonach fotograficznych: obrazy suche, ubogie, geometryczne, całkowicie pozbawione wyobraźni i poczucia subtelności! Bogactwo szczegółów, walorów i gradacyj jest, przeciwnie, jedną z najcudowniejszych zalet dobrej fotografii.)

Skoncentrowanie się na tym, co istotne, nada waszym obrazom dwie bardzo przyjemne cechy: Jasność graficzną i Jasność umysłową. Jasność jest cenną cnotą, głęboko francuską, jest to samo zaprzeczenie nieładu... Jasność graficzna znaczy, że obraz j e s t w y r a ź n y z p e w n e j o d l e g ł o ś c i. Odległość ta jest zresztą zmienna: jasność graficzna afisza, przeznaczonego do oglądania na ścianie i przez szerokość ulicy, winna być oczywiście znacznie większa od 24 $\times$ 30 cm oglądanego w ręku. Zaletę tę otrzymuje się przez nadanie wagi raczej masom niż szczegółom, i unikając oświetleń „mrugających". O obrazie, posiadającym znaczną jasność graficzną, powiada się w terminologii zawodowej, że „niesie", albo też, że ma znaczną siłę uderzenia... (Anglicy mówią: „na punch"!). Ale istnieje też inny rodzaj jesności, być może jeszcze potrzebniejszy, to jasność umysłowa! Znaczy to: łatwe i szybkie zrozumienie tego co przedstawia kompozycja oraz jej znaczenia. Jest to jedną z wielkich wad wielu utworów nowożytnych, zresztą bardzo jasnych graficznie, że nie są jasne umysłowo, skoro nie można wiedzieć co znaczą bez długich i nieraz mglistych wyjaśnień. My fotograficy nie powinniśmy nigdy zapominać, że nasza sztuka jest przede wszystkim J ę z y k i e m, i że język jest po to, żeby go zrozumieć. Niemniej istnieją utwory, które cały urok zawdzięczają pięknu zmysłowemu, a nie znaczeniu: liczne przykłady znajdujemy w klejnotach, dekoracji, dywanach itd. Można próbować tworzyć podobne utwory za pomocą fotografii, ale trzeba przyznać, że nasz proceder niebardzo się do tego nadaje, bo wydaje się, że obraz „nie przedstawiający" niczego musi być wykonany z materiału wartościowego samego przez się, podczas gdy nasz materiał, brom żelatynowy, daje z siebie całe piękno tylko wtedy, gdy coś przedstawia, z doskonałą wiernością względem materiału tego czegoś.

W zakresie kompozycji słyszy się często o liniach, bryłach, walorach, czasem o równowadze, lecz bardzo rzadko o kilku innych czynnikach mniej znanych, z których najważniejszymi są Rytm, Poezja, Liczba, Tajemnica, Rozmiary, Czynnik Niespodzianki i Siła uderzenia. Z tych wszystkich czynników, tych rozmaitych „oblicz" obrazów, najważniejszym jest Rytm, gdyż jest on samą podstawą wszelkiego piękna. W fotografii jak i we wszystkich innych sztukach, rytm jest wytwórcą pewnego powtórzenia według pewnego ładu powtórzenia przestrzeni lub brył, zdyscyplinowania linii lub walorów. Bez niego jest tylko nieład, gąszcz i brzydota. Rytm jest właściwością rzadką nieuchwytną, to dusza kompozycji: może być naturalny lub sztuczny, alternatywny, przyspieszony, swobodny lub równy. Wszystkie rytmy — jest ich bez końca — mieszczą się w jednej z tych grup. Co się zaś tyczy Tajemnicy oraz Poezji, które są tonacjami (majorowymi lub minorowymi) — można je określić jako z j a w i s k a w z r u s z e n i o t w ó r c z e, które należą do tematu, są z nim zespolne lub dodane przez autora. Tak np. „Solaryzacje" Man Raya, poetyczne i zarazem tajemnicze, podczas gdy wiele innych nie ma tych cech. (Zaznaczamy, że obraz „tajemniczy" nie jest koniecznie „ciemnym", i że „Poezja" nie jest synonimem „Uczuciowości"!...).

„Czynnik Niespodzianki" jest pożyteczny, by przyciągnąć wzrok, opiera się bądź na oryginalności tematu, bądź na nowości, świeżości ujęcia, które powinno być zawsze „objawieniem". (D a ć w i d z o w i w r a ż e n i e, ż e „o d k r y w a" t e m a t...). Co się zaś tyczy „Siły uderzenia", należy ona, bez względu na format, od jasności graficznej i umysłowej, i zlekka się wzmaga w miarę powiększania obrazu. Ale zależy ona zwłaszcza od gry walorów, kontrastów i m a s, która gra sama się zmienia za pomocą oświetlenia.

Co się zaś tyczy wagi Liczby, jest ona kapitalna! Istotnie, ona to (przez powtórzenie) tworzy rytm, symetryczny lub asymetryczny, dwoisty lub troisty. Efekty, jakie sprawiają liczby są bardzo różne, zależnie od tego czy są parzyste czy nieparzyste. Naogół artyści wolą liczby nieparzyste: raczej trzy niż dwa, pięć niż cztery... I wszyscy znają trzy jabłka Cézanne'a, tak często naśladowane przez tysiące malarzy! Co do liczby 2, jest ona szczególnie trudna do wprowadzenia w grę, jest to jedna z przyczyn (istnieją inne!), dla których tyle fotografii małżeństw przedstawia się tak ubogo ze stanowiska kompozycji.

„Rozmiary" wywierają bardzo wyraźny wpływ na widza, wpływ znany i wyzyskany oddawna w kinie, gdzie stanowi cały sekret mocy wybuchowej zbliżeń**). Między Rozmiarami a „tłem",

---

**) Wydaje mi się, że autor ma rację tylko częściowo. „Sekret mocy wybuchowej" wielkich zbliżeń (twarzy, postaci, jakiegoś przedmiotu martwego) polega przede wszystkim na skoncentrowaniu uwagi na zbliżonym przedmiocie, na eliminacji czynników zbędnych, przez nią efekty kinowe są często mocniejsze od teatralnych. (przyp. tłum.)

od którego się odbijają, zachodzą stosunki wielkiej wagi, i te stosunki winny być obliczone (albo o wiele lepiej jeszcze, „wyczute").

Wewnątrz obrazu stosunki pomiędzy różnymi rozmiarami, stosunki, które nazywają się wtedy „proporcjami", winny być „właściwe", ale trzeba, żeby były właściwe estetycznie raczej niż matematycznie. Jeżeli wszystkie proporcje są miłe oku artysty, to są właściwe.

Wszystkie procedery artystyczne bynajmniej nie wymagają tych samych rozmiarów i fotografia nowożytna nadużywa często powiększenia mechanicznie przesadnego. Np. aczkolwiek portrety wielkości większej od naturalnej są wyjątkowo szlachetne i potężne w rzeźbie egipskiej, (albo nawet na ekranie kinematograficznym), w fotografii stają się często śmieszne, lub bardzo przykre. Pewnie, że zagadnienie rozmiarów wiąże się często z kwestią formatu odbitki, ale nie należy przypuszczać, że wystarcza powiększyć obraz dwukrotnie, aby się stał automatycznie dwa razy piękniejszym, skutek bywa często wręcz przeciwny!

Jedna z najstarszych i najlepiej znanych reguł kompozycji poleca umieszczać największą czerń obok naczystszej bieli... Jest to reguła „maksymalnego kontrastu", odpowiada jej w muzyce „pianissimo", następujące nagle po „fortissimo". Jej zastosowanie w fotografii jest trudniejsze, niż w muzyce, gdzie zależy li tylko od woli kompozytora. Inna reguła nakazuje nigdy nie umieszczać linii horyzontu w środku obrazu..., jednakże pejzaże morskie wielkiego marynisty Turnera, często uchybiają temu przepisowi! Wszystkie te stare formułki klasyczne są bardzo dobre, gdy można się nimi posługiwać, lecz w przeciwnym razie nie wahajcie się wyrzucić je za burtę! Gdyż przepisy są potrzebne dla artysty jak zabawka dla dzieci: daje mu się je po to by je tłukł...

Pierwiastki kompozycji, któreśmy rozpatrzyli dopiero co: Rytm, Siła uderzenia, Rozmiar itd., bywają często znacznie ważniejsze od zwykłych pierwiastków kompozycji szablonowych i klasycznych. Ale, naturalnie, nie trzeba próbować stosować ich w jednym i tym samym obrazie, gdyż podstawową ideą kierowniczą w produkcji dzieła sztuki jest idea tego, co główne: panować winien tylko, jeden temat, tylko jeden ład, tylko jeden rytm — wybrane cechy charakterystyczne, do których zapewne, że można przyłączyć inne, lecz w minimalnych dozach, jak sól do potrawy... Jedynie w ten sposób można osiągnąć Jedność i Harmonię, które prowadzą do piękna, które nigdy nie jest piękniejsze, jak kiedy jest najprostsze...

A teraz, oto kilka rad i aforyzmów, które pomogą zrozumieć, czym winna być dobra kompozycja:

Dobra kompozycja pokazuje dokładnie — i mocno — to co fotograf chce pokazać. Podkreśla ona rzeczywistość.

Dobra kompozycja jest rytmiczna, ożywiona, „żywa"... Nie jest nigdy „zastygła". Nawet skała, sfotografowana przez Westona, wydaje się żywą...

Zastygnąć winien widz, „zahypnotyzowany" przez siłę uderzenia obrazu, jego siłę żywą lub jego tajemniczy urok.

Dobrej kompozycji nie robi się tylko za pomocą tego co jest „w" obrazie, ale zwłaszcza za pomocą tego co „pozostaje poza nim... Należy pozostawić poza nim wszystko to, co do niego nie należy, co mu szkodzi, a nawet to, co mu nie pomaga...

Dobrej kompozycji nie robi się za pomocą techniki. (Technika fotografii — choć tak elementarna — stała się prawdziwą obcesją dla większości fotografów.) Najpierw trzeba przemyśleć, co wyraża temat: jeśli myślicie o kompozycji, to jesteście na fałszywej drodze, gdyż kompozycja sama przez się jest bez wartości; jest ona tylko szkłem powiększającym; jeżeli przed lupą niema nic, nic się przez nią nie zobaczy...

Aforyzm Boileau: „Co się dobrze pojmuje, wyraża się jasno ...itd." jest także tutaj zupełnie na swoim miejscu. Naturalnie, nie mówię tu dla tych (rara avis), którzy mają „iskrę"! Ich kompozycje, instynktowne i automatyczne, są zwykle zarazem naturalne i doskonałe. Bo nauka czasem się myli, instynkt nigdy! Ale żeby tak komponować trzeba być urodzonym artystą, tym zaś to — co tu piszę nie jest potrzebne.

Jeden z największych sekretów kompozycji polega na tym, żeby „przedstawiać rzeczy niezwykłe w sposób prosty, a rzeczy proste w sposób niezwykły...".

Ale uwaga! Jeżeli pierwsza część tego zdania nie przedstawia żadnego ryzyka, inaczej rzecz się ma z drugą, która może skłonić do przeładowania albo skomplikowania, toteż stosując ją trzeba być ostrożnym.

Wreszcie, kompozycja fotograficzna winna być w miarę możności bezpośrednią — lub sprawiać wrażenie takiej... — być prawdziwą — lub przynajmniej wiarogodną... — albowiem największa wyższość fotografii nad malarstwem polega na jej charakterze absolutnej autentyczności.

Jeżeli, na dodatek, każe ona myśleć i zastanawiać się, wówczas jest niedaleka od doskonałości... Lecz doskonałość ta — cel do osiągnięcia — nie powinna nigdy nią być na skutek ciężkiego używania przepisów, środków, „sposobów" tak widocznych, że w końcu stają się ordynarnymi dla oczu jako tako wyrafinowanych! Bo Sztuka polega na tym, by ukrywać Sztukę***), rzekł Oskar Wilde...

Niestety, ile razy widzieliśmy te fałszywie piękne fotografie, banalne, pozbawione wyobraź-

***) Oczywiście, w zdaniu powyższym wyraz „Sztuka" znaczy za pierwszym razem „artyzm", za drugim — „umiejętność". (przyp. tłum.)

ni i wrażliwości. w których temat wije się jak wąż widocznie aby być posłusznym „Linii Hogartha", albo umieszcza się — tak dokładnie, tak dokładnie... — w prawym górnym rogu, żeby tworzyć „punkt mocny!". Zapewne, publiczność, niedostatecznie wychowana, reaguje często na te zużyte formułki słowami: „O! jaka piękna kompozycja!" Lecz czy jest to naprawdę komplement? Raczej nieświadoma wymówka: temat znikł pod ciężarem kompozycji, która go dusi, i zamiast tego, żeby być finezyjną, dyskretną, ściąga całą uwagę na siebie, „kradnie" tematowi efekt, i nic lub niewiele pozostawia motywowi, który jest przecież rzeczą główną!

Nie! Wierzcie mi: jeśli kiedykolwiek usłyszycie, jako p i e r w s z ą reakcję przed waszymi obrazami: „Jaka piękna kompozycja!", wtedy bądźcie pewni, że jest ona zła... Wielki czas uprościć, odświeżyć atmosferę, dać naturze wpłynąć szerokim tchnieniem i ukryć sztuczki! Albowiem jak mówił filozof grecki Heraklit: „Harmonia ukryta jest większą od Harmonii widzialnej..." i pierwszą, n a j l e p s z ą zaletą pięknej kompozycji jest (jak dla elegancji według Brummela****) — przechodzić prawie niewidocznie i nie zwracać na siebie uwagi!

Daniel Masclet (z „Grupy XV").

**przełożył J. Sunderland**

****) Brummel — angielski arbiter elegancji w pierwszych latach XIX wieku.

## *Komunikaty*

Nr 11/12 miesięcznika „Ceskoslovenska fotografie" z r. 1949 przynosi na pierwszej stronie opis wizyty, jaką prezes oddz. warszawskiego PTF, Ob. Roman Burzyński złożył w grudniu r. ub. Czeskosłowiańskiemu Związkowi Fotografów w Pradze w celu nawiązania kontaktu między fotografami polskimi a czeskosłowackimi. Artykuł, utrzymany w serdecznym tonie, zaczyna się od oświadczenia prezesa Burzyńskiego, wydrukowanego w języku polskim. Na dalszym miejscu tegoż numeru prawie kolumnę zajmuje streszczenie odczytu R. Burzyńskiego o organizacji i ideologii fotografii w Polsce.

Z innych artykułów na szczególną uwagę zasługuje referat J. Buresa na IV zjeździe fotografów w Brnie o tematyce fotografii czechosłowackiej, zawierający analizę realizmu socjalistycznego, opartą m. in. na postulacie Sobolewa, aby oprzeć twórczość na spostrzegawczości zmysłowej, poznaniu rozumowym i świadomej praktyce. Twórczość winna być ideowa, międzynarodowa w treści a narodowa w formie, optymistyczna i konstruktywna.

Dr L. Baran pisze obszernie o tematyce fotografii ojczystej, J. Kysela — o fotografie-reporterze. Pierwszy artykuł ilustruje 10 wartościowych zdjęć dokumentarnych autora i J. Zemana.

Poza tekstem podano kilkanaście reprodukcyj, nacechowanych znaną predylekcją fotografików czechosłowackich do tematów rodzajowych oraz faktów konkretnych, tudzież umiejętnością operowania nimi.

* * *

Wydany został VII Biuletyn PTF Oddziału w Gdańsku. Biuletyn w całości poświęcony pamięci Jana Bułhaka odznacza się nienagannie skomponowaną całością. Zawiera wstępny artykuł prof. Edmunda Zdanowskiego „Jan Bułhak", następnie trafnie dobrane wyjątki z „Estetyki światła" Bułhaka, portret Jana Bułhaka oraz reprodukcje następujących Bułhaka prac: „Gobelin zimowy", „Sosny", „Wnętrze", „Śląsk", „Dies irae". Poza tym reprodukcje osoby Mistrza Jana przy pracy (1949 r.), Jury w Sopocie (1949 r.) z udziałem Mistrza Jana oraz reprodukcje listów na temat spraw wystaw sopockich.

Biuletyn VII zasługuje na podkreślenie jako szczególnie starannie opracowany. Zawiera całość treści w maksymalnych skrótach. Wydany został w 20 egzemplarzach.

* * *

Członków PTF zawiadamiamy, iż czasowo wstrzymana dystrybucja materiałów fotograficznych przez Zarząd Główny PTF tudzież Oddziały wznowiona zostaje w związku z uzgodnieniem tego zagadnienia z Centralą Handlową Przemysłu Chemicznego.

* * *

Jak się dowiadujemy — Powszechne Domy Towarowe w najbliższym czasie zaopatrzone zostaną w dalsze partie aparatów fotograficznych, filmów oraz powiększalniki i koreksy.

Dyrekcja PDT, w której sprawy fotograficzne prowadzi p. inż. Chaskielewicz dokłada usilnych starań by stopniowo zaopatrzyć rynek we wszystkie potrzebne utensylia fotograficzne.

* * *

## *Echa zagraniczne*

### O FOTOGRAFICE W INDIACH

Dr G. Thomas, Komisarz Międzynarodowego Salonu Fotografiki w Bangalore i Mysore nadesłał garść podstawowych informacji na temat fotografii w Indiach pod tyt. Fotografia w Indiach. Oto wyjątki z listu:

„Mówi się, że Indie konsumują jedną piątą światowej produkcji materiałów fotograficznych. Jednakże dotychczas nie mamy wcale przedsiębiorstwa indyjskiego, wyrabiającego materiały. Wszystkie nasze zakupy pochodzą ze Stanów Zjednoczonych Am. Półn. i Zjednoczonego Królestwa i bardzo mało z Belgii i Włoch.

Aczkolwiek fotograf zawodowy w Indiach jest nie gorszy — i nie mniej konserwatywny — od swego odpowiednika w innych krajach, dopiero w ostatnich czasach poważny amator zabrał się do pracy artystycznej, za pomocą kamery. W wyniku w całym kraju powstało kilka Towarzystw fotograficznych i pracują one nader użytecznie w propagowaniu posłannictwa sztuki fotograficznej. Z tych na pierwszym miejscu stoją T-wo Fotograficzne w Mysore, Indyjskie T-wo Fot., Artyści Kamery w Bombaju, Klub w Ahmedabadzie, T-wo Fotograficzne Amatorów. Ostatnio utworzono grupę koordynującą, znaną jako „Fotograficy Indyjscy" pod kierownictwem autora (Dr Thomas, F.R.P.S., A, P, S.A. — przyp. Red.). Dążeniem tej grupy jest zorganizowanie międzynarodowej wymiany tek obrazów. Zorganizowano już wymianę z Chinami, Australią, Ameryką, Kubą, Czechosłowacją, Belgią, Wielką Brytanią i Francją. Spodziewamy się podobnej wymiany z pracownikami polskimi.

W Indiach są jednostki, stanowiące wielkie imiona w świecie fotograficznym i są członkami RPS i PSA (Ameryki) szeregowcy jeszcze szukają drogi, niepewni na jaką się skierować. Wahają się oni ciągle między wschodnim mistycyzmem a zachodnim materializmem; europejskim naciskiem na sztukę, a amerykańskim na technikę.

Ale gdy staną na swojej drodze, fotografia Indyjska będzie z pewnością przykładem dla wielu innych i stworzy syntezę (wyraz nieczytelny — przyp. Red.) Wschodu i Zachodu.

Już teraz każdy Międzynarodowy Salon na świecie jest dumny gdy pokazuje jakie prace indyjskie. Mają one uderzająco narodowy charakter własny".

* * *

Szwajcarski rocznik fotograficzny „Photo 49", jest podzielony na sześć części: natura, zwierzę, człowiek, praca, ogłoszenia i fantazja. Z tych, natura góruje liczbą i jakością. Szwajcarów cechuje szacunek dla rzeczywistości przedmiotowej, szczególne odczuwanie atmosfery, jako materiału wszechobejmującego ,którego temperaturę, wilgotność i ciśnienie, różne na różnych wysokościach, przeżywa się stale, i jako przewodnika światła; wielka statyka kompozycji i bardzo staranne opracowanie walorów, pietyzm dla półtonów i ich delikatnej mocy oddziaływania na widza. Spotykamy się z bardzo pięknymi próbkami pracy starych mistrzów: Alberta Steinera z St. Moritz, O. Pfeifra z Lucerny i in.

Człowiek chętnie uczłowiecza przyrodę, przypisując przedmiotom cechy ludzkie, osobowość ludzką. Któż nie pamięta cudnych poezji Leopolda Staffa: „Wejmuta", „Wśród ciemnych mego lasu drzew jedno najcichsze...". U Lermontowa rozmawiają szczyty Kazbek i Szat. Tetmajer stworzył potężny obraz góry — osoby w „Legendzie o Janosikowej śmierci" („Patrzy na nią stary Krzywań siwy..."). W tejże Szwajcarii jeden z najwyższych wierzchołków nazywa się Jungfrau, tj. Dziewica. Odwrotnie, kobiety porównywa się z gwiazdami, kwiatami, ptakami, motylami... Nie zdaje mi się, żeby w poezji porównywano kiedykolwiek kobietę z górą (pamiętam natomiast, jak stary góral wyraził się o pewnej pannie po kuracji: „Taka z niej turrrnia wyrosła..."): Otóż w dziale „Człowiek" figurują trzy akty, które sprawiają wrażenie, że przedmiotem zadowolenia estetycznego artystów było podobieństwo ciała kobiecego do budowy kopiastych gór oraz zdolność do definiowania przestrzennego światła, analogiczna do takiej samej zdolności gór.

Dział „pracy" oszałamia polskiego widza zdjęciami m. in. o tematach takich, jak fragment schodów, fragment samolotu, oprawki do żarówek, dzwonnica, rzeźba abstrakcyjna... czyli typową „nową (jakże przestarzałą) rzeczowością" — bez człowieka.

Zdaniem autora przedmowy, Jerzego Schmidta, fotografika szwajcarska jest narodową głównie ze względu na swój „objektywizm, poczucie rzeczy materialnych raczej niż wartości ludzkich, zamiłowanie do wszystkiego co jest wyraźne, proste, jasne, smak techniki oraz precyzji czynników użytecznych i celowych"; jest ona natomiast wyraźnie nieprzychylna „poszukiwaniom piękna i brzydoty dotychczas ukrytej, odkrywaniu prawd zakazanych, fotograficznemu czepianiu się niepokojów i poezji zmierzchu".

Jan Sunderland

## *Listy do Redakcji*

W związku z notatką zamieszczoną w 13-tym (styczniowym) numerze „Świata Fotografii" na str. 66 ośmielam się niniejszym zwrócić uwagę, że tytuł mojej pracy, która, dzięki życzliwemu przyjęciu przez Czytelników, zaszczycona została wydaniem drugiego nakładu, brzmi nie „Obróbka materiałów fotograficznych" lecz „Materiały fotograficzne i ich obróbka".

Proszę przyjąć wyrazy prawdziwego szacunku.

Warszawa 3. 3. 1950

Inż. Eugeniusz Szmidtgal

* * *

Ucieszyłem się bardzo z przyrzeczenia Redakcji o regularne wydawanie pisma. Jestem na prowincji daleko od ośrodka kulturalnego z niecierpliwością oczekuję nadejścia Świata Fotografii.

Na dalsze rozwijanie się pisma nadsyłam skromny datek 500,— zł

Z poważaniem
Lachowicz Bronisław
Sieraków Wlkp.
ul. Poznańska 5

Sieraków 15. 3. 1950.

* * *

Szanowny Panie Redaktorze!

Zwracam się do Pana z uprzejmą prośbą o wyjaśnienie w „Świecie Fotografii" sprawy przekazania przeze mnie sumy zł 10.000 (po potrąceniu zł 8.885) na cele wydawnicze, że kwota powyższa pochodzi ze sprzedaży 2 fotogramów na Wystawie Fotografii w Sopocie.

Dziękując z góry pozostaję
z poważaniem
A. Kaczkowski
Warszawa, Nowy Świat 44

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne. Oddział w Poznaniu. — REDAKTOR: Marian Schulz, REDAKTOR TECHNICZNY: mgr Zygmunt Obrąpalski. — KOREKTA LITERACKA: mgr Marian Kornicki. ADMINISTRACJA: Włodzimierz Nowakowski — Poznań, ul. Dominikańska 2 m. 3, telefon 38-37, w godz. 15—18. Nakład 1300 egz. Druk oraz ilustracje: Druk. Zakł. Dosk. Rzem. w Poznaniu. Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. Konto PKO V-1188. Cena ogłoszeń: cała strona 10.000,— zł; 1/2 strony 6.000,— zł; 1/4 strony 3.500,— zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz: 20,— zł (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1. telefon 526-71.

K-I-16579